Зянон Пазьняк

Добрая фатаграфія

БВ выданьне
ГАРАДЗЕНСКАЯ БІБЛІЯТЭКА

Зянон Пазьняк

ДОБРАЯ ФАТАГРАФІЯ

Зянон Пазьняк. 1995 г.

Зянон Пазьняк

Добрая фатаграфія

Фтаграфічныя эсэ пра фатаграфіі
з краінаў Эўропы і Амэрыкі
ад сярэдзіны XIX стагоддзя
і да нашых дзён

Варшава – Нью-Ёрк – Горадня,
„Беларускія Ведамасьці”,
„Гарадзенская Бібліятэка”,
2012 г.

ГАРАДЗЕНСКАЯ БІБЛІЯТЭКА
прысьвячаецца той Гародні, якой мы ганарымся.
Дзякуем усім, хто з намі.

Каардынатар кніжнай сэрыі «Гарадзенская Бібліятэка»:
Павал Мажэйка (p.mazheika@gmail.com)
Ідэя сэрыі: Эдвард Дмухоўскі www.hrodna.org

Пазьняк Зянон Станіслававіч
Кандыдат мастацтвазнаўства

ДОБРАЯ ФАТАГРАФІЯ

Мастацка-асьветніцкае выданьне

Зянон Пазьняк. ДОБРАЯ ФАТАГРАФІЯ .
Выданьне: „Беларускія Ведамасьці" ў Польшчы, „Гарадзенская Бібліятэка" ў Беларусі (20-я кніга кніжнае сэрыі), Варшава – Нью Ёрк – Горадня, 2012. – 240 с.: іл.
Фармат 88х63, 1/8 арк. (А-4)

„Добрая фатаграфія" – гэта кніга-альбом, якая складаецца з фатаграфіяў і артыкулаў-эсе пра фатаграфію, дзе галоўным зьяўляецца апавяданьне пра эстэтычную адметнасьць фатаграфічнага мастацтва і, адпаведна, разгляд і аналіз выбраных фатаграфіяў ад сярэдзіны XIX стагоддзя і да 2012 года. Абазначаючы тэму „Добрая фатаграфія", ня ставілася задача паказаць узровень майстэрства таго ці іншага фатографа, ці пазнаёміць з шэдэўрамі прафэсійнай фатаграфіі. У аснову адбору пакладзена адлюстраваньне часу, эмацыйнае ўражаньне вобразу, перажываньне чалавечага духу, адбіткі беларускай культуры, хараство Зямлі і людзей, трагічны і вечны аспэкты чалавечага існаваньня. Вобразнае ўражаньне і імгненьне часу ёсьць асноўным крытэрам адбору. Таму там, дзе гэтае адчуваньне ёсьць, патрабаваньні да тэхнікі апрацоўкі фатаграфіі былі не галоўнымі, калі ў фатаграфіі выяўлены ўнікальнасьць, хараство і перажываньне духа. Прыярытэт аддаецца культурнай каштоўнасьці, уражаньню і вобразу. Кніга разьлічана на шырокія пласты грамадзтва, на ўсіх тых, хто цікавіцца мастацтвам, эстэтыкай і цэніць фатаграфію.

ISBN 978-83-935476-0-9

Мастацкі макет, вокладка, афармленьне,
укладаньне і падрыхтоўка да друку: *Зянон Пазьняк*.
Кампутарны склад па макету: *Робэрт Стаховіч*.
Кампутарны набор і карэктура: *Галіна Палачаніна*.
Друк: *QLCO*.
Наклад: 1000 асобнікаў.
Аддрукавана: у ліпені 2012 г. у Варшаве.
Папера крэйдавая, фармат 88х63, 1/8 арк. (А-4)
Ул. выдавецкіх арк.: 30
Ум. друк. арк. (разам з іл.): 39,2

П а д з я к а: Аўтар шчыра ўдзячны спадарам Паўлу Мажэйку, Зьмітру Гурневічу, Віталю Пузачу за арганізацыйную і тэхнічную дапамогу ў працы над гэтаў кнігай. Дзякую ўсім асобам і прыхільнікам фотамастацтва, якія ахвяравалі сродкі на гэтае выданьне.

„Беларускія Ведамасьці", Варшава 02-017, вул. Ерузалімскія алеі, 125/127. Польшча.
„Гарадзенская бібліятэка, Горадня, Беларусь (knihi.z.hrodna@gmail.com)
На вокладцы фота З. Пазьняка „Суботнікі. Зімовы вечар" (1959 г.)

ISBN 978-83-935476-0-9

„ДОБРАЯ ФАТАГРАФІЯ"

„Добрая фатаграфія" гэта ёсьць цалкам аб'ектыўнае паняцьце. Яно (у адрозьненьне ад іншых мастацтваў) мае вельмі шырокую шкалу ацэнак і каштоўнасьцяў, што вынікае з самой прыроды фатаграфіі, фэнамэнальнай сутнасьцю якой зьяўляецца якасьць, якую мы называем „магія спыненага часу".

У гэтым адметнасьць яе эстэтыкі, якая выяўляецца з цягам часу, прытым, бывае, уражвае так моцна, што спараджае адчуваньне, блізкае да медытацыі. У гэтым шмат хто пераконваецца, разглядаючы, скажам, даўнія фота сваіх сяброў, знаёмых, людзей і абставінаў мінулага і далёкага існаваньня. Па ўплыве часу бывае, што некалі здавалася б звычайнае аматарскае фота (нават здымак „на памяць") выклікае ў нас трымценьне душы і ўспрымаецца зусім па-іншаму, як ацэньваўся раней – 20, 30, 40 гадоў таму.

Калісьці даўно, калі я спрабаваў зьбіраць старыя камэры, наш знакаміты Вячка Целеш прыслаў мне з Рыгі (разам з камэрай „Кодак" 1914 года) старую пажоўклую павільённую фатаграфію, зьнятую пры дзённым сьвятле недзе на пераломе стагоддзяў. На здымку была маладая нямецкая дзяўчына вышэйшага сьвету ў прыгожай белай сукенцы. Яна глядзела проста ў аб'ектыў, і я ня мог адарваць погляду ад гэтых вачэй. У іх была яе душа. Я адразу адчуў, зразумеў ня толькі яе, але і той час, у якім яна была, атмасфэру павільёну; здавалася, нават чуў голас фатографа ў кацялку: „Bitte, Fräulein, schau zu..."

Уражаньне ўзьнікала ў выніку калізіі паміж адчуваньнем і бачаньнем адлюстраваньня канкрэтнага вобраза канкрэтнай рэальнасьці (эфект прысутнасьці) і ўсьведамленьнем, што гэтая рэальнасьць ўжо не існуе (эфект адсутнасьці). Гэтая калізія і ёсьць ***адчуваньне спыненага імгненьня***, якім валодае фатаграфія.

Трэба разумець, аднак, што ў аснове гэтага эфэкту ляжыць псіхалягічнае адчуваньне. Яно можа ўзьнікаць у іншых жыцьцёвых абставінах пры сутыкненьні з матэрыяльнымі сьведчаньнямі мінулага (у музэі, напрыклад, у археалагічным раскопе і г. д.). Але фатаграфія стварае вобразны адбітак рэчаіснасьці па законах хараства, і гэта выклікае якраз тое моцнае эстэтычнае перажываньне, пра якое мы тут гаворым.

Абазначаючы тэму „Добрая фатаграфія", я ня стаўлю задачу паказаць узровень майстэрства таго ці іншага фатографа, ці пазнаёміць з шэдэўрамі прафэсійнай фатаграфіі (якія часам даволі банальныя). У аснову гэтага адбору будзе пакладзена адлюстраваньне часу, эмацыйнае ўражаньне вобразу, перажываньне чалавечага духу, адбіткі беларускай культуры, хараство Зямлі і людзей, трагічны і вечны аспэкты чалавечага існаваньня. Вобразнае ўражаньне і імгненьне часу будзе галоўным адборам.

Таму там, дзе гэтае адчуваньне ёсьць, патрабаваньні да тэхнікі апрацоўкі фатаграфіі будуць з майго боку мінімальныя, нават калі гэтым адлюстраваньнем стане растравая фатаграфія з газэты ці шматкротная рэпрадукцыя з паліграфічнага выданьня. Зразумела, што тут будуць і аматарскія фатаграфіі, і фота невядомых (нявызначаных) аўтараў. Нікога гэта не павінна бянтэжыць, калі ў фатаграфіі ёсьць унікальнасьць, хараство і перажываньне духа. Вядома, прафэсійныя недахопы не скідаюцца з рахунку, але наш прыярытэт аддаецца культурнай каштоўнасьці, уражаньню і вобразу.

Нью-Ёрк 2010 г.

Зянон Пазьняк

1

МЕНСК – САКАВІК 1918-га

Мы пачынаем наш фотапрагляд якраз у 92-ю гадавіну аб’яўленьня Незалежнасьці Беларускай Народнай Рэспублікі. Прапаную фота, як мяркуецца, з пачатку сакавіка 1918 г. (Крыніца – Deutsches Bundesarchiv – падае 1914-1918 гг.). На здымку пляц Волі ў Менску, зьняты з вакна верхняга паверху гасьцініцы Эўропа камэрай 9х12 (па маіх ацэнках). Кампазыцыя здымка, прапрацоўка дэталяў (неба і інш.) сьведчаць, што здымаў майстар фатаграфіі. Ва ўсялякім разе, чалавек дасьведчаны ў фотамастацтве. Зьнята хораша, кампазыцыйна правільна. Для нас важна, што паказаны ня толькі гістарычны пляц пэрыяду БНР, але адлюстраваны дух таго даўняга горада і сьвежы сакавіцкі дзень. Мы яго адчуваем і ўяўляем. Узьнікае ілюзія нашай прысутнасьці па аналёгіі адчуваньня. Тут ёсьць элемэнт таго спыненага часу, пра які я казаў у пачатку. Здымак яшчэ цікавы тым, што яго можна дэталёва разглядаць, параўноўваючы з сёньняшнім днём. Маладыя дрэвы, канавязь, фурманкі, рэдкія людзі на пляцы. Мы як бы пранікаем у той сьвет. Але адбываецца гэта найперш, дзякуючы таму тонкаму настрою сьвежага дня на пераломе зімы і вясны, які адлюстраваў фатограф. У мастацтве не праз рацыё, а праз пачуцьцё, выкліканае харастовам, мы пранікаем у сутнасьць вобразу.

Вось перад намі той Менск 1918 года, той беларускі магдэбургскі горад, які тут (на здымку) амаль не зьмяніўся з часоў В. Дуніна-Марцінкевіча, які пісаў: „Нямаш, браткі, як Менск наш бяленькі”... Гэты „Менск бяленькі” потым разбурылі рускія бальшавікі. У 60-80-х гадах мне, разам зь іншымі абаронцамі старога горада, прышлося змагацца і шмат стараньняў і працы пакласьці, каб не зруйнавалі яго дазваньня. І нешта засталося, нешта адноўлена, нешта адновім ў будучыні. Тут (у аднаўленьні рэчаіснасьці) фатаграфія іграе першаступенную ролю. Гэтая, што перад намі, даносіць дух і настрой мінулага часу.

Фатаграфія гарадоў – гэта асобная вялікая тэма ў фотамастацтве. Такіх здымкаў – мільёны ў кожнай краіне. Накоплена вялікая культурная інфармацыя, якая уплывае на разьвіцьцё асобы і культуры народа, адлюстроўвае гісторыю народнага існаваньня, бо горад ёсьць знакавым вобразам і модулем разьвіцьця культуры цывілізацыі. Адначасна горад быў крыніцый захапленьня і творчасьці шмат якіх мастакоў-фатографаў, якія, як правіла, імкнуліся выявіць „душу горада” праз сваё эстэтычнае ўспрыняцьце.

Зь беларускіх фатографаў выдатна выявіўся ў „гарадзкой” творчасьці Ян Булгак (аб ім будзе наступная наша старонка). Ягоныя здымкі Вільні – гэта рамантычная сымфонія і народны гімн. Фатаграфія нашага невядомага менскага фатографа не сымфонія і ня гімн, але сьвежая звонкая песьня пра горад, які мы амаль што страцілі.

Здымак зьмешчаны ў Сеціве для свабоднага карыстаньня: (Bundesarchiv, Bild 146 – 2008-0050).

2

ВІЛЬНЯ ЯНА БУЛГАКА

Калі акінуць поглядам усю вядомую мне і даступную для прагляду фотатворчасьць XX-га стагоддзя, то прыходзіцца моцна задумвацца, каго ж можна паставіць побач зь Янам Булгаком. Калі разглядаць шырока, у агульным кшталце асобы і творчасьці, то, бадай, нікога. Гэта зорка першай велічыні. У фатаграфічным сэнсе можа найбліжэй да яго быў Ёзаф Судэк. Але Булгак быў ня толькі класным фотамайстрам, але і featureзнабаковай творчай асобай. Булгак пісаў вершы і паэмы (на польскай мове) патрыятычнага прабеларускага (краёвага) кшталту, выдаваў кніжкі, часопісы, фотаальбомы, займаўся этнаграфіяй, гісторыяй мастацтва і журналістыкай. Булгак быў блізкім сябрам Фердынанда Рушчыца. Перад 1-й Сусьветнай вайной яны разам выдавалі ў Вільні „Dziennik Wileński”, выдатны часопіс культурніцкага краёвага накірунку, дзе шмат было матэрыялаў па мастацтву і культуры Беларусі. Гэта была творчая дружба двух вялікіх мастакоў, краёвых патрыётаў і аднадумцаў.

Калі сказаць коратка, Булгак – гэта Рушчыц у фатаграфіі. І ў аднаго, і ў другога клясычны падыход, рамантызм і сэцэсія (мадэрнізм) злучаны ў адзінае цэлае. Характэрная дэталь: галоўным візуальным і сэнсавым кампанентам карцін Рушчыца і фатаграфіяў Булгака зьяўляецца неба. Неба выяўляе эмацыйны зьмест твора.

Між іншым, у Булгака ёсьць нямала фатаграфіяў, зробленых ужо ў 20-х гадах зь яўнымі рэмінісцэнцыямі піктарэалізму, з імітацыяй выявы пад брамойль і з сюжэтнасьцю ў духу Рушчыца. Напрыклад, „Краявід з дарогай”, 1925 год. Тут дзівоснае кучавое воблака, якое вісіць над дарогай і ўзгоркам, нагадвае воблака ў знакамітай „Зямлі” Рушчыца (1898 г.). Зрэшты, пры бліжэйшым разглядзе заўважаем, што ўплывы былі ўзаемныя. У іх была агульная эстэтыка і блізкі сьветапогляд. Ня памятаю, каб Рушчыц пісаў партрэт Булгака, але Булгак фатаграфаваў сябра некалькі разоў. Найбольш запомніўся мне выдатны фотапартрэт Рушчыца, зроблены выключна ў сэцэсійнай манеры. Булгак паказаў сябе тут як тонкі стыліст і мастак высокай культуры. (Ня памятаю, каб здымак дзе друкаваўся, я глядзеў арыгінал.)

Булгак зьдзіўляў мяне часта і сваімі фатаграфіямі, і featureзнабаковым зацікаўленьнем, і супрацай з „Нашай Нівай” (рабіў там свае выставы і друкаваў фота), і сваімі вершамі з маніфэстуючай любовяй да роднай Наваградчыны, і сваёй кіпучай выставачнай дзейнасьцю па ўсёй Эўропе, дзе зьбіраў галоўныя ўзнагароды. (У дужках зазначу, што тады, у 1910-30-х гадах, можна было выстаўляцца з фарматам 12х18, і нават меншым, у памерах кантактнага нэгатыва. І гэта правільна. Аптымальны выставачны фармат фатаграфіі мусіць быць у межах ліста А-4, г. зн. часопіснага фармата ці эўрапейскага фотафармата 18х24 – 24х30. Па роду выяўленчага мастацтва фатаграфія бліжэй да графікі. І няма патрэбы ганяць на выставы мэтровыя фарматы. Разьлік на індывідуальнасьць (на індывідуальнае ўспрыняцьце) і на аптымальны інтэр’ер, дзе модулем ёсьць чалавек, а ня маса людзей, – такі разьлік больш даходлівы і эстэтычна больш эфэктыўны. Вядома, гэта ня можа быць рыгарыстычнай абавязковасьцю, магчымасьці фатаграфіі велізарныя, але ведаць яе родавую сутнасьць успрыняцьця гледачам ніколі ня будзе лішнім.)

Краёвы патрыятызм Булгака выявіўся ў яго творчасьці і сьветапоглядзе, але ня выліўся ў адраджэнскую палітычную маніфэстацыю пазыцыі (як гэта адбылося, скажам, у генэрала Станіслава Булак-Балаховіча, і нават, у пэўнай ступені, у генэрала Люцыяна Жалігоўскага).

Аднак, тым ня менш, ёсьць зьвесткі, што за часы нямецкай акупацыі Ян Булгак працаваў у беларускай адміністрацыі, а ягоны стрыечны брат (таксама Булгак, дарэчы, беларускае вымаўленьне – націск на другім складзе) – гэта вядомая асоба ў беларускім руху. Ён быў за

немцамі дырэктарам беларускага тэатра ў Менску, выдатна гаварыў па-беларуску, іграў на музычных інструмэнтах, ускочыў нават (магчыма па непаразуменьню) у „нацыянал-сацыялісьнычную” партыю Фаб’яна Акінчыца, але немцы не падтрымалі Фаб’янаўскай авантуры. (Кур’ёзны быў выпадак. Нехта данёс немцам, што дырэктар Булгак не беларус, а паляк, і грае ня тыя мэлёдыі. Шэф СД, нехта Шлегель, стварыў па Булгаку камісію, перад якой Булгак усправедліваўся, што ёсьць беларусам і грае „славянскую” музыку. Але гэта так – адступленьне ад тэмы.)

(1)

Хораша ўразіў мяне Ян Булгак сваёй гісторыка-мастацкай дзейнасьцю і дасьледваньнямі (пра што дасьледчыкамі амаль нічога не напісана). Ён напісаў і выдаў вялікую мастацка-гістарычную біяграфічную працу пра Фэрдынанда Рушчыца (дзесьці пад тысячу старонак) з шматлікімі ілюстрацыямі, рэпрадукцыямі і дакумантамі.

У гэтай кнізе і ў іншых працах мяне вельмі зацікавілі зьвесткі пра гістарычна-мастацкі архіў Ф. Рушчыца. Быў адмысловы двухпаверхавы будынак (з падвалам) у Багданаве, дзе Рушчыц хаваў шматлікія мастацка-гістарычныя матэрыялы і каштоўнасьці. Мясцовыя людзі называлі гэты дом „Архіма”. З усіх збораў там вылучалася вялікая бібліятэка, з мноствам фаліянтаў. Булгак у кнізе пра Рушчыца падае малюнак „архімы”. Лёс яе, аднак, быў незайздросны. „Архіма” пацярпела ў 1-ю Сусьветную вайну. І канчаткова была зруйнавана бальшавікамі. У 70-х гадах, складаючы задумы на будучыню, я заплянаваў пошукі і археалягічныя раскопкі „Архімы”. Езьдзіў тады ў Багданава, размаўляў са старажыламі. Але неўзабаве прышлося змагацца не за дасьледваньне „Архімы”, а за ўсю Беларусь.

(2)

Знаёмства з рэдкай манаграфіяй Булгака пра Рушчыца паўплывала ў нейкай ступені на тое, што з пачатку 70-х гадоў я ўзяўся за падрыхтоўку манаграфіі пра самога Булгака. Працаваў, вядома, у стол. Зборы матэрыялаў у архівах і бібліятэках Вільні доўжыліся некалькі гадоў. За гэты час я пераглядзеў і перафатаграфаваў каля тысячы арыгінальных фатаграфіяў Булгака і столькі ж часопісных і кніжных рэпрадукцыяў.

Што мяне зьдзівіла тады ў пошуках, дык гэта тое, што ў даваеннай Польшчы выходзіла каля дзясятка часопісаў па фатаграфіі і Віленшчына там дамінавала. Можна вылучыць цэлую віленскую школу фатаграфіі, дзе ўплыў Булгака быў безумоўны. Асабліва мяне ўразіла адна фатаграфія маладой дзяўчыны тыповага шляхетнага беларускага хараства, зробленая Янам Курушам-Вераб'ёвым у тэхніцы „газ" ня тое, што выдатна, – віртуозна. Здымак пэрыяду 1-й Сусьветнай вайны. Сёньня б мы сказалі: партрэт у сьветлай танальнасьці праз газавую насадку (сетку). Я ня мог адарваць вачэй ад гэтага фота, перазьняў зь яго цэлую стужку, разумеючы, што пераздымаю шэдэўр. Ужо тады я вырашыў, што пасьля кнігі пра Булгака будзе „Віленская школа фатаграфіі". Накоплены матэрыял, аднак, я нават не пасьпеў апрацаваць, хапаючыся за іншыя, – настолькі імклівa бегла жыцьцё і разгортваліся падзеі.

Амаль увесь жыцьцёвы беларускі творчы набытак Булгака (50 тысячаў закаталагізаваных нэгатываў) быў зьнішчаны ў Вільні ў ліпені 1944-га, падчас наступу саветаў. Засталіся толькі рэпрадукцыі ў кнігах, фотаальбомах, часопісах, каталогах, раньнія здымкі Вільні 12x18 (праўда, шмат), зробленыя па заказу гарадзкой управы перад 1-й Сусьветнай вайной, і здымкі ў прыватных калекцыях, уладальнікі якіх часам не разумеюць каштоўнасьці таго, што маюць.

Сьпявак Беларусі Булгак з асаблівым піэтызмам і замілаваньнем здымаў Вільню. Ён адчуваў гэты горад надзвычайна. Вільня адлюстраваная ім з усіх высокіх кропак, у розную пару года, пры розным асьвятленьні. У большасьці выпадкаў зьнята, апрацавана і аддрукавана дасканала. Почырк майстра і адбітак вострага рамантычнага духу – на ўсіх яго гарадзкіх здымках. Асабліва велічна, сьвежа і прыгожа глядзяцца панарамы Вільні, зьнятыя ў кантравым асьвятленьні.

Прапаную паглядзець дыптых (які я падабраў сам, як адзіны твор), зьняты Булгакам у аднам часе, пры аналягічных умовах і пры аднолькавым падыходзе і набліжаных умовах здымкі.

Панарама 1 зьнята з гары Гедыміна ў бок ратушы, вакзала і Вострай брамы. Кантравое сонечнае сьвятло, ярка падсьвечаныя асеньнія воблакі, зьбягаючыя ў пэрспэктыву, прыцемнены пярэдні плян і выдатна выяўленая асаблівая паветраная пэрстэктыва (дым з комінаў і смуга) ствараюць глыбіню выявы і асаблівую таемную прывабнасьць горада, над якім пануюць вострыя шпілі і гмахі касьцёлаў.

Кампазыцыйна гэтыя высоткі разьмешчаны ў кадры вельмі ўдала і збалансавана. Дынаміка кампазыцыі зьбягае да правага верхняга вугла здымка, туды, дзе за кадрам знаходзіцца сонца. Гэта падкрэсьлена і рытмам вежаў, і трасай вуліцы Вялікай (ці „Вялікай Пагулянкі" пазьней, потым – „Горкага" за саветамі; цяпер усё перайменавана). Паэтычная панарама настройвае на доўгае сузіраньне і перажываньне хараства.

Панарама 2 зьнята зімой пры аналягічных умовах неба і кантравога асьвятленьня. Накірунак агляду і верхні ракурс той жа самы. Але кропка здымкі апушчана ўніз (першы здымак зь вежы Гедыміна, другі – з падножжа вежы). Акрамя таго панарама крышку зьмешчаная ўлева (прыблізна на адну трэць). Стрыжань кампазыцыі, якая стварае глыбіню, пабудаваны на рытме асьветленых сонцам засьнежаных дахаў, на рытме вежаў, якія (як і акцэнты на дахах) зьбягаюць з краёў да цэнтра ў глыбіню пад сонца, што за воблакам асьвятляе далячынь. Паветраная пэрспэктыва пазначана лёгкай расфокусіроўкай далячыні (рэзкасьць наведзена па сярэднім

пляне на акцэнтаваных сонцам дахах). Пры гэтым, для стварэньня глыбіні, прыцемненыя верхнія воблакі, ніз і краі здымка. Фатаграфія па ўдзельным разьмеркаваньні тону выглядае цёмнай, але, як твор, яна насычана сонечным сьвятлом, спараджае адэкватнае адчуваньне зімовага сонечнага ветранага дня.

Калі сказаць коратка, у прафэсійным сэнсе гэтая карціна зьнята дасканала, у мастацкім – выразна, прыгожа і настраёва. Каб зрабіць такі здымак, часам прыходзіцца чакаць месяцамі адпаведнага дня, сонца, неба і г. д. Калі яно зьяўляецца – трэба сьпяшацца, каб зрабіць карціну, якую задумаў і ўявіў і якую ў натуры падараваў нам Пан Бог у зьменлівым разьвіцьці. „Пстрыкач" за гэты час чаканьня пасьпявае накляпаць сотні кадраў-рэпрадукцый, і нават выгадна прадаць. Творчы ж фатограф робіць тое, што хоча зрабіць, і калі фатаграфуе – ведае, што павінна быць, нават калі для гэтага спатрэбіцца доўгі і вельмі доўгі час. Зрэшты, фатограф-мастак бачыць тое, чаго „немастак" ня бачыць, і ўмее тое, што „нефатограф" ня ўмее.

Паказваючы гэты дыптых (здымкі) Булгака пра Вільню, мушу, аднак, яшчэ раз зьвярнуць увагу (і мець на ўвазе), што гэта ўсё – інтэрнэтныя публікацыі, якія прайшлі пэўную апрацоўку пад Сеціва (перавод фарматаў, сьціскаваньне піксэляў, зьмены кантрасту і г. д.). Мы ня бачым тут арыгіналаў, а толькі лічбавыя іх апрацоўкі – копіі, у якіх трацяцца „няўлоўныя" тонкасьці арыгіналаў. На сеціўнае ўспрыняцьце мусіць заўсёды быць скідка. Тым ня менш, сутнасьць, дух творчасьці Яна Булгака, узровень яго майстэрства тут пазнаецца досыць выразна.

3

ЛУКАШЫЗМ АЛЬБО ЦЁМНАЕ ЦАРСТВА

У творчай фатаграфіі, каб нечаму навучыцца і дасягнуць добрага выніку, часта трэба ставіць сабе вельмі жорсткія задачы. Мой настаўнік фатаграфіі ў школьнай маладосьці Андрэй Жураў называў гэтакі „экзэрсіс" правілам аднаго кадра. Ён даваў нам (мне і сябру) камэру *9x12* і адну касэту да яе з адным лістом плёнкі (альбо адно „шкло"), вызначаў тэму альбо аб'ект і даваў адзін дзень на здымку. Скажам, трэба было зьняць касьцёл, ці Гаўю, ці мост праз Гаўю, ці вуліцу Віленскую, ці партрэт маці і г. д. Дубляў не магло быць – усё ў галаве. „Страляць" можна было толькі раз (дарэчы, ніякіх экспаномэтраў тады ў нас не існавала, вока было лепшым экспаномэтрам), і здымак мусіў быць аптымальны, гэта значыць зьняты так, каб максымальна выяўляў тэму, форму і сутнасьць аб'екта, плюс (пажадана) сваё бачаньне і разуменьне таго, што зьняў (гэта значыць яшчэ выявіць і сябе). От тут і пачыналіся пакуты творчасьці. Да раскрыцьця сутнасьці, да разуменьня тыповага, да паняцьця абагульненьня і самавыяўленьня даходзіш сам, плюс тэхніка, асьвятленьне, неба і г. д. Вядома, перад здымкай усю тэорыю мы ўжо ведалі, аднак гэта былі толькі веды, але не ўменьне.

Калі б перад фатографам мне прышлося паставіць задачу зрабіць тыпалягічную фатаграфію, твор, які выяўляў бы адметную сутнасьць цяперашняга прамаскоўскага рэжыму на Беларусі і калі б мне прынесьлі гэтую фатаграфію, што зьмешчана тут пад тытулам „лукашызм – цёмнае царства", я быў бы, відаць, ашаломлены, наколькі выразна, дакладна і чытэльна адлюстравана тэма і сацыяльна-псіхічная сутнасьць цяперашняга цяжкага часу на Беларусі. Гэта, безумоўна, творчая ўдача фатографа. Тут цэлая карціна з разьмеркаваньнем сюжэтных плянаў, дзеяньня і тыпажоў, з выяўленьнем агульнага настрою і асобных псіхалягічных ліній.

Па структуры сюжэту і жанру фатаграфія выклікае чамусьці асацыяцыі з мастацкім падыходам рускіх „перасоўнікаў" ў жывапісе. І сапраўды, тут няма нічога беларускага. Нейкі чужы сярэднявечны абсурд у XXI стагоддзі. Гэтыя зарослыя неахайныя суб'екты з доўгімі тлустымі валасамі ў пакамечаных піджаках, ад якіх, здаецца, патыхае потам і ладанам; гэты барадаты поп у цэнтры зь яйкападобным тварам і гульлівай усьмешкай садукея, быццам зышоў з эскізаў Аляксандра Іванава (рускага мастака) – бацюшка ў партупеі пад сутанай, гэтакая масоўка „православной организации". І, нарэшце, пярэдні плян – сам „православный атеист". Такім яго ніколі ня бачылі. Тут імгненьне. Кажучы ягонай лексікай, ён перажывае „кайф", найвышэйшае задавальненьне сабой. Заўважце, ён затаіў дыханьне і перажывае асалоду – доля секунды, і бабулька пацалуе яго вялікі палец на левай руцэ. Ён трымае руку і чакае, чакае імгненьня. Нават правая ягоная рука канвульсіўна застыла ў нейкай міжвольнай позе каравай калгаснай галантнасьці. „Вось яно! Вось я!" Тая школа.., дзяцінства, высьпяткі, зьдзекі – „прыдурак", „байструк"! – прамільгнула глыбока схаваная крыўда. „Цяпер вось яно! Я вялікі і такі просты..." і г. д. – плынь сьвядомасьці амаль што па Фройду.

Тут фотакарціна. Гэта зрэз рэжыму, адбітак прыроды „цёмнага царства". Карціна цэльная па выяўленьню і зьместу, кампазыцыйна і сэнсоўна яна падзелена на дзьве сюжэтныя лініі, якія маюць свае жанравыя цэнтры. **Адна лінія** – гэта другі плян, кампазыцыйным пунктам якога зьяўляецца аблічча „яйкападобнага" бацюшкі, што блішчыць вышчараным зубам. Яно – самая яркая пляма ў цэнтральным фокусе і ў пэрспэктыве кадра. Яго адразу заўважаш і яно надае ўвесь сэнсавы камэртон гучаньня другому пляну – гэтай валасатай (маскоўскай па аналогіі і форме) жанравай групе здымка. **Другая лінія** – гэта пярэдні плян, спыненае

імгненьне, дзе разыгрываецца ў мініятуры псіхалёгія містыкі і магіі плебейскай аўтарытарнай улады.

Па разьвіцьцю дзеяньня гэтыя два сюжэты фармальна існуюць незалежна, але ўнутрана і сэнсоўна павязаныя і, адцяняючы адзін аднаго, надаюць надзвычайную выразнасьць і сэнсавую празрыстасьць усёй карціне.

Калі б гэтую фотакарціну мы мелі б на экране з разьдзельчасьцю у межах хаця б мегабайта, то яе можна б было разглядаць нават у фрагмэнтах як клясычны твор, і ўсё было б надзвычай цікавым для разгляду. Гэта найперш – аблічча начальніка рэжыму, потым фрагмэнт з бабулькай і рукамі, і, нарэшце, аблічча асобаў другога пляну (сюжэту). Ва ўсіх – адметныя псіхалягічныя характарыстыкі.

Гэта фатаграфія без станоўчых пэрсанажаў. Хаця ў мяне шкадаваньне і спагаду выклікае ўсё ж пажылая сівая жанчына, што абедзьвума рукамі трымае палец вярхоўнага начальніка ўлады і цалуе яго ў пазногаць. Гэта даніна традыцыі, знак культуры, пакоры і павагі да начальства. У прынцыпе, нічога кепскага тут няма, калі б мы, будучы далёка за кадрам, ня ведалі пра рэжым надта шмат, гэтак шмат, што горыч і сорам за чалавека цяжка стрымаць.

Фатаграфія дасканала, зь веданьнем скадраваная. Напрыклад, тое, што зьверху адрэзана частка галавы фігуры пярэдняга пляну, а зьнізу пальцы – стварае ўражаньне, якое ў фатаграфіі называецца „эфект прысутнасьці”. Фігуры вылучаюцца ад фона, набліжаюцца і нібы выходзяць за рамкі карціны. Кампазыцыя набывае больш дынамікі.

Калі я бачу такія фатаграфіі, я добра ведаю, што яны – вынік фатаграфічнага таленту. Хаця здаецца, што нешта падобнае можна зьняць і выпадкова. Гэта памылковае думаньне. Папершае, каб такое зьняць, трэба там быць, трэба ўмець прадбачыць падзеі і сытуацыі, правільна выбраць месца, імгненна рэагаваць і г. д. Словам, гэта асаблівая творчасьць і асаблівая здольнасьць да творчасьці. Гісторыя і практыка жанравай і рэпартажнай фатаграфіі ўвесь час гэта даказвае.

Тыпалягічнае, абагуленае выяўленьне зьявы (эпохі, працэсу, сістэмы) у адным творы (фатаграфіі) – гэта ёсьць таксама фэнамэнальная асаблівасьць фатаграфіі, якая дасягаецца праз творчасьць. Але бывае, што вырашальную ролю тут можа адыгрываць чыньнік гістарычнага часу, які выяўляе (праяўляе) раней нябачнае. Пра гэта я пісаў ва ўступе да тэмы, калі звыклы, банальны здымак з цягам часу набывае вострае і абагуленае асэнсаваньне.

У бліжэйшым паказе я праілюструю гэта фатаграфіяй з гісторыі нямецкага фашызму на тэму аб зьнішчэньні культуры.

Лічбавая копія фатаграфіі „Лукашызм”, якая тут экспануецца, на жаль, ёсьць вельмі дрэннай тэхнічнай якасьці па ўсіх парамэтрах. Яна разьлічана на маленькі памер, засьмечана ў колеры і г. д. Але сюжэтна-мастацкае ўражаньне яе моцнае і нават (пры ўсёй тэхнічнай правальнасьці) яе варта глядзець на ўвесь экран. Зазначу, што фота лепш існуе ў колерным варыянце, бо непрыемны натуралізм колераў якраз узмацняе шакуючае ўражаньне ад усёй гэтай паранойнасярэднявечнай сцэны ў сучаснай Беларусі.

І напрыканцы ня вельмі радасная інфармацыя. Фота было зьмешчана ў Сеціве пару гадоў таму (здаецца, нават на *Свабодзе*) без пазначэньня аўтара здымка. (Гэта, на жаль, вельмі частая зьява ў Інтэрнэце.) Тым часам аўтар, на маю думку, заслугоўвае высокай пахвалы. Спадзяюся, што фатограф адзавецца, і мы даведаемся, хто зрабіў гэтую выключную і выразную фатаграфію.

РЫГОР БАРАДУЛІН

Мне прыходзілася бачыць шмат фота Рыгора Барадуліна, але гэты партрэт мне падаецца найлепшым. Аўтар фота журналіст ***Сяргей Шапран***. Я бачыў толькі дзьве ягоныя фатаграфіі: гэтую і здымак з апошніх дзён Васіля Быкава. Абедзьве мяне ўразілі. Абедзьве глыбокія, творча дасканалыя.

Калісьці, можа гадоў 10-15 таму, я прачытаў у газэце заметку чутага, але не вядомага мне журналіста Шапрана, які з захапленьнем пісаў пра Ліну Мкртчан і з горыччу зазначаў, што ў Менску яе канцэрт адбыўся пры няпоўнай залі. Тут нічога дзіўнага – мастацтва вялікай хрысьціянскай сьпявачкі было ў той час амаль невядомым для шэраговых людзей. Але пра Шапрана я тады падумаў, што гэта, відаць, культурны і неардынарны чалавек, калі здольны пачуць Ліну Мкртчан. Я не памыліўся. А компасам была Ліна Мкртчан, яе дзівосны голас і сьпяваньне.

Двух выдатных фатаграфіяў, зробленых С. Шапранам, для мяне цалкам дастаткова, каб сцьвярджаць, што гэты чалавек валодае безумоўным фатаграфічным талентам.

Партрэт Барадуліна добра пабудаваны па кампазыцыі, па колеру, па сьвятлу, па акцэнтаваньні характэрных дэталяў (рука на скроні) і па іншых парамэтрах. Але галоўнае – у яго псіхалягізме, у настроі, у добрым выяўленьні характэрнай сутнасьці чалавека. Галоўным акцэнтам у гэтым партрэце ёсьць вельмі жывыя і выразныя вочы паэта і рух фігуры, абапертай на руку, што ляжыць на скроні. Гэта найбольш выяўляе настрой задуменнай балеснасьці душы, нейкай нават няўлоўнай дзіцячай безабароннасьці чалавека, якому і 75, і 7 гадоў адначасова. Тут увесь Барадулін, якім я яго ведаю. Тут я чытаю ў ягоным абліччы і вачах неспатоленую любоў і памяць пра маці, якая была для яго духоўнай апорай і культам дабрыні; тут і крыўда за зглумленую Айчыну, і задуменьне (можа, нават разгубленасьць), што так хутка праносяцца леты і дні, і ўжо 75, і трэба сьпяшаць, бо песьні ў душы гучаць – усё, як некалі – і ніхто не сьпяе іх цяпер, акрамя яго.

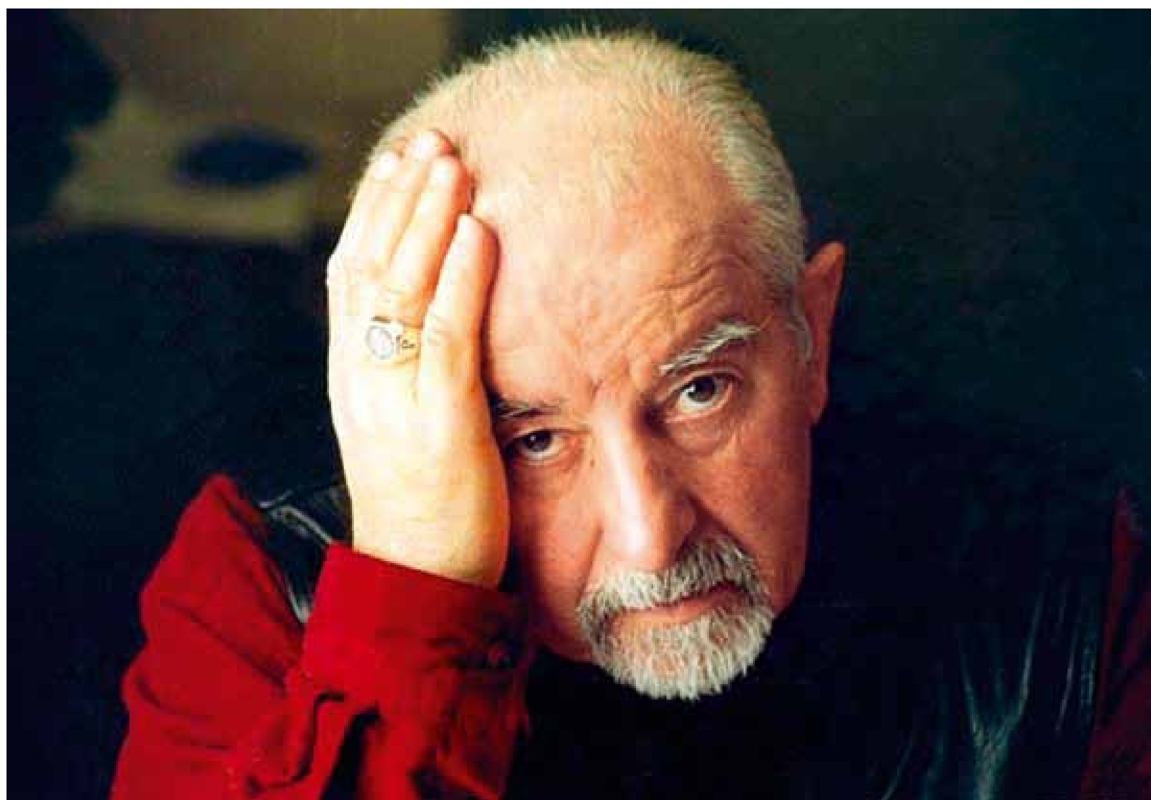
Рыгор Барадулін валодае імгненным, хуткім гумарам, вясёлым, бурлескным і парадыйным. Але ўнутраны зьмест яго натуры балесны і драматычны, а душа лірычная. Некалі я спрабаваў гэта выявіць у эпіграме, прысьвечанай паэту:

Паэт народнай весялосьці,
Рыгорка, браце наш адзіны,
Як слоўца скажа – усе рагочуць,
А сэрца плача па Радзіме.

Прынамсі гэтыя матывы за радкамі і строфамі адчуваю я ў ягонай паэзіі апошніх 10-15 год, і гэта чытаю ў партрэце Шапрана.

Для выявы сутнасьці вобраза фатограф правільна выбраў верхнюю кропку здымкі. Тады чалавек шырока адкрывае вочы, гледзячы ў камэру, і выяўляецца той характэрны, крыху дзіцячы позірк паэта.

Фатаграфія добра асьветлена мяккім бакавым рысуючым сьвятлом. Прытым важная прафэсійная дэталь – рука, якая займае шмат плошчы ў кадры, моцна асьветленая і не прапрацавана ў дэталях (ня бачна тэкстуры пальцаў, скуры і г. д.). Інакш бы яна спрачалася з абліччам, адцягвала б на сябе ўвагу ад вачэй сваім непатрэбным натуралізмам. Па тону і сьвятлу



фігура добра ўпісана ў моцна заглушаны, але глыбокі (паветраны) фон. Такім чынам партрэт існуе ў прасторы (якая толькі ўгадваецца, але не фігуруе самастойна).

Гэта колерны партрэт. Чорна-белы варыянт рабіць ня варта – фатаграфія прайграе. Фота добра каларыстычна згарманізаванае. Высакародства і драматызм гучаньня яму надае вельмі адпаведны ў гэтай гаме глыбокі аксамітны чырвона-цагельны колер і яго натуральная гарманізацыя з іншай чорна-сіняй тэкстурай адзеньня, з тонам аблічча, з серабрыстымі валасамі і фонам.

Тут усё зроблена прафэсійна правільна і пісьменна. Калі гэта ўсё фатограф выкарыстаў зь веданьнем і сьведама, то яму ж і плюс. Калі ня мае паняцьця і выпадкова „так атрымалася” – таксама плюс, бо гэта сьведчыць пра тое, што я казаў у пачатку – пра талент фатографа, пра інтуітыўнае адчуваньне натуры і фатаграфічнага хараства.

Фатаграфія была зьмешчана на *Старонцы Радыё Свабода* да 75-годдзя Рыгора Барадуліна.

5

АЎТАДАФЭ

У артыкуле №3 я пісаў пра чыньнік часу, які ўплывае на пераасэнсаваньне фатаграфіі, і абяцаў паказаць банальную фатаграфію з эпохі фашызму ў Нямеччыне на тэму зьнішчэньня культуры. Вось яна, гэтая фатаграфія. Гэта аўтадафэ, спаленьне „шкоднай" літаратуры штурмавікамі і нацыстамі. Звыклае фота на памяць, зробленае пры дапамозе лямпы-успышкі, кшталту тых, што рабілі ў саветах на камуністычных суботніках і дэманстрацыях. Усе пазіруюць, усе пры непаддзельным энтузіязме. Якое тупое шчасьце напісанае на іхных абліччах. Зьвярніце ўвагу на другога штурмавіка зьлева ў першым радзе. Гэта ж Швейк „пры выкананьні." Калі такому скажуць маліцца, ён сабе лоб разаб'е. Успамінаецца рэмаркаўскі пэрсанаж, які, захлёбваючыся ад шчасьця, хваліўся сваёй належнасьцю да штурмавікоў, і як яны крочаць „дысьпліцыніравана" (тут не памылка, гэта выгавар штурмавіка).

А ўсе астатнія (угледзьцеся ў іхныя аблічча і позы) – калектыўны ідыятызм. У цэнтры франтальнай кампазыцыі ўвесь яе ідэёвы псіхалагічны зьмест – лапавухі зяркаты паўгловак з вышчарбленым зубам, вытарашчыў вочы ад шчасьця, што ўдзельнічае ў „вялікай справе". Тыповы вобраз прыдурка з рысамі інфантылізму – гэта нам скажа кожны псіхолаг і фізіянаміст. Справа (у акулярах зь бярэмам пашкамутаных кніг і часопісаў) фашысцкі клерк, міні-Гёбэльс, інтэлектуал рудога часу.

Некалі вялікі нашчадак Беларусі **Гійём Апалінэр-Кастравіцкі** пісаў: „Мне варта ўбачыць іх ногі, і я намалюю людзей тых натоўпы". А тут жа ня ногі – аблічча.

Банальная фатаграфія (дзе фігуранты пазіруюць для фатографа) праз паціну часу і праз усё ўведанае і перажытае, праз Асьвенцым ды Дахаў, праз спаленыя беларускія вёскі разам зь людзьмі, ды шыбеніцы на плошчах, ды Нюрнбэрг, гэтая фатаграфія адчынілася ня тое, што тварам, карцінай фашызму,– яна паказалася яго зрэзам на макраўзроўні, псіхалягічным адбіткам на паверхні масавай бытавой сьведамасьці.

У цэлым жа праз дзесяцігоддзі часу і вопыту здымак пачынае ўспрымацца як фатаграфічны твор зь вельмі выразнымі рысамі жанру і псіхалягічнай тыпізацыі вобразаў. Хаця аўтар яго, несумненна, быў такі ж самы Ганс ці Фрыц, як і суб'екты на здымку, і ніякіх задачаў вобразнага раскрыцьця тэмы ня ставіў. Проста ён адлюстраваў тыповае, зрабіў адбор (выбар) гэтага тыповага ў станоўчым сваім разуменьні.

Але, стаўшы гісторыяй, гэтая тыпізацыя адчынілася нам (людзям іншага цёмнага часу) гэтаксама іншым ацэначным сэнсам. І фатаграфія набыла шырэйшы зьмест, адпаведна, і ўспрыняцьце.

Я пісаў у пачатку экспазыцыйнай тэмы, што фатаграфія мае ўнікальную асаблівасьць спыніць імгненьне жыцьця і адлюстраваць (выявіць) магію мінулага часу. З гэтага вынікае яшчэ адна яе вытворная якасьць, якую мы праілюстравалі здымкам „Аўтадафэ", – ***кожная фатаграфія хавае ў сабе таямніцу часу, і мы ня ведаем, калі яна адчыніцца для наступных людзей.***

Прыватныя фатаграфіі трэба захоўваць як важную сямейную каштоўнасьць, разумеючы, што яны ёсьць адначасна культурнай каштоўнасьцю нацыі. У Амэрыцы, дзе культура зь вялікімі цяжкасьцямі прадзіраецца праз шырокамаштабную, махровую і агрэсіўную мас-культуру, мяне зьдзіўляе ня тое што мноства добрых фатографаў, а тая вялікая ўвага, якая надаецца тут мастацкай фатаграфіі (і ўвогуле фатаграфіі). Кожны год выдаецца мноства (практычна сотні) фотаальбомаў і кніг па фатаграфіі. Амэрыканцы асвоілі ўжо такія вобласьці ў фагаграфіі, пра якія ніхто раней не задумваўся. Напрыклад, адлюстравана разьвіцьцё фатаграфіі ў Азіі, выдадзеныя фотаальбомы прыватных фатаграфіяў цэлых сацыяльных групаў людзей (напрыклад фермераў,

каўбояў, індзейцаў і інш.). Уражаньне ад гэтых працаў часам надзвычай моцнае. Калі, напрыклад, глядзіш фотаольбом каўбояў (прыватныя сямейныя фота з 19-га стагоддзя і амаль да апошняга часу), то усё, што прыходзілася бачыць пра іх на экране кіно (зробленага гіпертрафавана па законах вестэрну), – усё гэта блякне перад праўдзівымі рэальнымі фатаграфіямі рэальных людзей. Якія тыпажы! Якія выразныя фатаграфіі! Феліні б здымаць гэтых каўбояў у іхных „ранчо", а не Галівуду зь іхнымі „красаўчыкамі" ў дэкарацыях!

Сямейныя фатаграфіі людзей – гэта жыцьцёвы, чалавечы фонд нацыі, адлюстраваны ў гісторыі. Амэрыканцы гэта ведаюць. Тут выдадзеныя нават альбомы „фотааўтаматаў". А гэта ўвогуле нешта незвычайнае, вымагае адмысловай гаворкі і разгляду. Мяркую нават падрыхтаваць такую тэму. Адзінае, што гэтая зьява вымагае сэрыйнага паказу. Адным фота (як мы тут робім) не абыйдзешся.

Фатаграфія „Аўтадафэ" знаходзіцца ў архіве выяўленчых твораў Пruскай культурнай спадчыны. Зьмешчана ў Сеціве для вольнага карыстаньня.

6

СТРЭЛ У ПАТЫЛІЦУ

Гэтая невядома чыя фатаграфія, здаецца, абышла ўвесь сьвет. Але найбольш яна тыражавалася ў Савецкім Саюзе. Нямецкі вайсковец (як выглядае, афіцэр) страляе ў патыліцу жанчыне, якая прыціснула да грудзей дзіця, захінула яго рукамі і хоча ад кулі ўцячы.

Усюды, дзе я бачыў гэтае фота, яно было такой жа дрэннай тэхнічнай якасьці (вынік выкадроўкі фрагмэнта і шматлікіх рэпрадукцыяў, што прывяло да страты паўтаноў, дэталяў у сьветлых і цёмных месцах).

Выява стала графічнай і гучыць як абагульненьне, сымвал нямецкіх забойстваў мірных людзей. Стрэл адбываецца ў час карнай апэрацыі немцаў. У нямецкім Сеціве здымак так і называецца: „Einsatzgruppen” (карны атрад).

Жудаснае ўражаньне, тыповае для генацыду 2-й Сусьветнай вайны, зьдзеку і забойстваў насельніцтва з боку абодвух ваюючых таталітарных рэжымаў.

Немцы пры гэтым яшчэ і фатаграфавалі свае злачынствы, так сабе, відаць, на памяць, з-за „цягі да мастацтва”. Чаго, дарэчы, ніколі не рабілі рускія бальшавікі, калі мэтадычна расстрэльвалі мільёны людзей. Расейцы заўсёды засакрэчвалі і хавалі свае забойствы, замяталі сьляды, ілгалі і ніколі не прызнаваліся (і тым больш – ня каяліся). Тут праява тыпова крымінальнай мэнтальнасьці і крымінальных паводзінаў.

У немцаў – ідэалягічная дактрына палітыкі вызначала паводзіны. У расейцаў – апраўдвала паводзіны. У абодвух выпадках – культура са знакам мінус. Вынік аднолькавы: злачынствы супраць чалавецтва.

У гэтыя дні траўня (калі пішацца гэтыя радкі), праз тыдзень, якраз гадавіна сканчэньня 2-й Сусьветнай вайны. Варта нагадаць, што было, і паказаць гэты пякельны здымак. Бо можа хто ўжо забыўся.

7

„БІБЛЕЙСКІ КРАЯВІД" ЭНСЭЛА АДАМСА

За саветамі пра „буржуазных фатографаў" мала што было вядома. Праўда, пасьля Хрушчова можна было выпісаць часопісы з краін „социалистического лагеря", і я выпісваў усё, што было магчыма (у тым ліку і па фота). Адзіным жа часопісам у СССР па фатаграфіі было – „Советское фото". Вось там я неяк убачыў рэпрадукцыю *5x5* гэтай фатаграфіі вядомага амэрыканскага фатографа ***Энсэла Адамса*** і камэнтар, што на „на Западе" стала модным здымаць прыроду, якая нагадвае „біблейскія краявіды". Гэтую лухту я тады прыняў на веру, тым больш, што, сапраўды, у тым краявідзе Адамса з амэрыканскага запаведнага захаду (узьбярэжжа Каліфорніі і тэрыторыі прбач) з россыпам камянёў ёсьць адчуваньне чагосьці старажытнага і геалагічнага (нават да антрапалагічнага).

На мой погляд, гэта адна зь лепшых фатаграфіяў Энсэла Адамса. Ён усё жыцьцё здымаў запаведнікі прыроды Амэрыкі (найбольш на захадзе кантынента) па заказу дзяржаўных арганізацыяў. У 20-30-х гадах (ХХ-га стагоддзя) ён выступіў як прыхільнік „натуральнай фатаграфіі", адкінуўшы яшчэ жывучы тады ў Амэрыцы піктарэалізм.

Адамс здымаў у асноўным на сярэдні фармат, вельмі часта *6x6*, што паўплывала на прапорцыі ягоных фота-карцін. Пэйзажы Адамса вызначаліся натуральным клясычным падыходам. Калі сказаць коратка, ягоныя фатаграфіі – гэта адлюстраваньне характэрнасьцяў прыроды плянэты Зямля. „Плянэтарнасьць", геалагічнасьць, адчуваньне космасу ёсьць у шмат якіх здымках Адамса. Невыпадкова больш сотні ягоных фота ўвайшлі ў калекцыю касьмічнага праекта „Вояджэр" як пасланьне інфармацыі магчымым іншым цывілізацыям (ці будучыні) пра плянэту Зямля.

Бальшыня фатаграфіяў Адамса выраблена прафэсійна дасканала (часам на супэр-узроўні). Фота, якое мы тут умоўна называем „Біблейскі краявід" (згадаўшы своеасаблівую „інфармацыю" з „Савецкага фота"), таксама выдатна зьнятае і аддрукаванае.

Эмацыйнае ўражаньне ствараюць россыпы маўклівых камянёў, якія разьлеглыя аж да падножжа далёкіх гор, вяршыні якіх у аблоках, пранізаных касымі праменьнямі сонца. Сімфонія маўчаньня і халоднага хараства.

Халоднае хараство Адамса абумоўлена, перш за ўсё, характэрнасьцю натуры, якую ён здымаў. Але таксама і ягоным „плянэтарным" падыходам да гэтай натуры. На фатаграфіях Адамса, як правіла, цалкам адсутнічае чалавек (нават сьведчаньні і сьляды чалавечай дзейнасьці). Усе гэтыя якасьці, пра якія мы кажам, адносяцца і да так званага „Біблейскага краявіду", што тут экспануецца.

Нястомны майстра і падарожнік Энсэл Адамс абхадзіў, аб'езьдзіў і аблазіў горы і даліны велічнага амэрыканскага захаду, запаведныя тэрыторыі прыроды, што пад аховай дзяржавы. Асабліва ўражвае экзатычны Вялікі каньён з чырвонымі фантастычнымі скаламі, гарамі, перасохлымі чырвонымі рэкамі. Праўда, на колер Адамс здымаў мала (а Вялікі каньён, як мне падаецца, трэба здымаць якраз на колер, каб выявіць яго „чырвона-цагельную" экзотыку). Энсэл Адамс быў майстрам клясычнай чорна-белай пэйзажнай фатаграфіі і дасягнуў тут прафэсійнай дасканаласьці і вяршыні.

(Фатаграфія „Біблейскі краявід" перазьнята з выданьня: Ansel Adams. The Camera. The Ansel Adams Photography. Series 1. – New York, Boston, London, 2009.)

8

ЦАГЕЛЬНЫ СЬВЕТ

Працягваем нашу экспазыцыю краявідаў у фатаграфіі і размову пра прыроду. Творчую фатаграфію можна ўмоўна падзяліць на тры вялікія групы: пэйзаж, партрэт, жанр (плюс розныя падгрупы). Прытым, заўважце, „пэйзажыстаў", аматараў здымаць прыроду і краявіды – безьліч, але твораў фатаграфіі тут ня так і шмат.

У краявідзе важна ня толькі адлюстраваць хараство формы вечнага і зьменлівага быцьця, але галоўнае – выявіць у ім дух хараства, Боскую прысутнасьць. Гэта можна зрабіць толькі праз вока і душу мастака-фатографа (гэта значыць праз сябе). Але дух Божы існуе сам, незалежна ад нас. Дзе тады тая мяжа, дзе шлях, які дазваляе адчуць сэнс, злучыцца з духам прыроды і выявіць яе запаветны зьмест?

Трэба ўлічыць яшчэ ***чыньнік пазнавальнасьці прыроды.*** Напрыклад, беларусу на Беларусі ўсюды добра. На бацькаўшчыне ён не задумваецца над прыродным асяроддзем, якое яго акаляе. Усё як бы існуе само сабой. Але на Зямлі існуе шмат месцаў (і ў сэнсе характару прыроды, і візуальнага кшталту) абсалютна неверагодных, непадобных і экзатычных, і што істотна, – цалкам чужых для нашага ўспрыняцьця. Мы быццам унутры фантастычнага кіно. Чужая прырода сама па сабе, а мы як бы самы па сабе.

Не магу пазбавіцца ад уражаньня, што ў Амэрыцы мне нават неба здаецца чужым. І толькі калі ўбачыш і адчуеш у нябёсах нешта вельмі знаёмае, як на Беларусі, амаль няўлоўнае, тады зьяўляецца лучнасьць. Магчама ў гэтым ёсьць зьмест – лучнасьць праз знаёмы вобраз (пазнаньне праз аналёгію). Але дзе той першасны ўнівэрсальны шлях адчуваньня прыроды й Тварца, ці існуе ён незалежна ад вопыту?

Мы можам адказаць больш-менш абгрунтавана на гэтае эстэтыка-філасофскае пытаньне, спасылаючыся на шматлікія прыклады ў мастацтве фатаграфіі. Але здымак, які я прапаную і які мы тут сузіраем, магчыма, можа зьбянтэжыць нашу стройную мастацкую сістэму поглядаў і (магчыма) адначасна дапаможа глыбей зразумець фатаграфію.

Маю толькі просьбу. Уважліва ўгледзімся ў гэтае фота і адкажам сабе на пытаньні. Якія адчуваньні яно ў нас выклікае? Што яно дае нам для душы і розуму? І ці дае ўвогуле? Ці падабаецца яно нам? Ці хочацца глядзець на яго доўга і шмат разоў? Будзем абсалютна шчырымі.

На гэтым спынімся і не чытайма далей. Тут сэнс. Не сапсуйма яго. Калі разгледзім і адкажам сабе на пытаньні, тады працягнем чытаньне. (Гл. стар. 28-29)

* * *

Калі я паказваў гэты краявід людзям, адчувальным на мастацтва і эмацыйна ўражлівым, яны казалі, што фатаграфія ім увогуле не падабаецца і ня вельмі зацікавіла; неяк усё пуста, мёртва і нежыцьцёва.

Калі я, хвіліну пачакаўшы, казаў ім, што гэта не Зямля, гэта не зямны пэйзаж. Гэта краявід іншай плянэты Сонечнай сістэмы. Гэта Марс. Гэта паверхня і далягляд Марса, зьняты амэрыканцамі праз сістэму адлеглага кіраваньня фотакамэрай міжплянэтнага касьмічнага апарата, пасаджанага на Марс (апошняя пасадка – 2008 г.).

Калі тое гледачом было ўсьведамлена, чалавек звычайна перажываў нешта накшталт шоку і пачынаў прагна глядзець на фатаграфію, ня могучы адарваць погляд. Яна прыцягвала яго, як магніт.

Цяпер адкажам сабе на пытаньні, якія я паставіў у пачатку. Што перамянілася і чаму?

Можна ўспрымаць гэта як гульню, але тут не гульня. Мы робім яшчэ адзін крок у разуменьні прыроды фатаграфіі і прыроды фатаграфічнай сьведамасьці. Мая рэакцыя аналягічная той (ха-

рактэрнай для многіх), якую я апісаў у пачатку тэмы, гаворачы пра фота „фройляйн”, што жыла сто гадоў таму. Медытацыя. Не адводжу погляд. Мне здаецца, што я пранікаю ў той час, а вочы даўно жыўшай асобы адтуль глядзяць у маю душу.

Тут ёсьць два аспэкты душэўнай (псіхалягічнай) калізіі: чыньнік часу (мінула 100 гадоў, таго сьвету і асобы няма) і чыньнік спыненага імгненьня (вось яно такое было (ёсьць); вось яна такая была (ёсьць). Пазбавіцца ілюзіі „ёсьць” – немагчыма. Яна пануе над рацыё, і душа шчыміць.

Такое амаль аўтаматычна адбываецца пры ўспрыняцьці аддаленай часам фатаграфіі і, практычна, адсутнічае пры сузіраньні аддаленага часам жывапісу, графікі, скульптуры, іншага выяўленчага мастацтва.

Пры сузіраньні панарамы Марса адбываецца амаль што тое ж самае. Медытацыя. Немагчыма адарваць погляду. Здаецца, пранікаеш туды праз рамкі кадру ў гэты цагельнага колеру, гліністы, (як нам падаецца, хоць рэальна – жалезісты) сьвет; здаецца, ты ўжо там, у тым далёкім таемным краявідзе, які стаў прысутным і блізкім, ты нібы там, пад тым шэра-жоўта-ружовым небам у россыпах камянёў. І душа трымціць.

Адзначу, што мастакі нарабілі шмат марсіянскіх малюнкаў і вельмі рэалістычных карцін, намалявалі нават пасадку „Фёнікса” на марсіянскай паверхні; карціна скрупулёзна выштукавана, як фатаграфія. Але ўсё гэтае маляваньне і пісаньне не кранае нас зусім. І толькі ад фатаграфіяў ўзбуджаецца душа.

Каб зразумець гэта рацыянальна, трэба ўспомніць, што катэгорыі часу і прасторы ўзаемазьвязаныя паміж сабой (па прыродзе гэта адна існасьць) і ў фізічным сьвеце залежаць ад хуткасьці, мерай якой зьяўляецца хуткасьць сьвятла. Паводле цяперашніх чалавечых ведаў, большай хуткасьці, чым рух сьвятла, у фізічным сьвеце не існуе. (Калі б такое было ці сталася, то прастора і час адносна гэтай хуткасьці сталі б рухацца ў адваротным кірунку, як кінастужка, адкручаная назад, фізічны сьвет перастаў бы існаваць, узьнік бы іншы сьвет зь іншай прасторай і часам. Але гэта так, школьнае ўдакладненьне, якое таксама ня ёсьць безумоўным, бо навука не стаіць на месцы.)

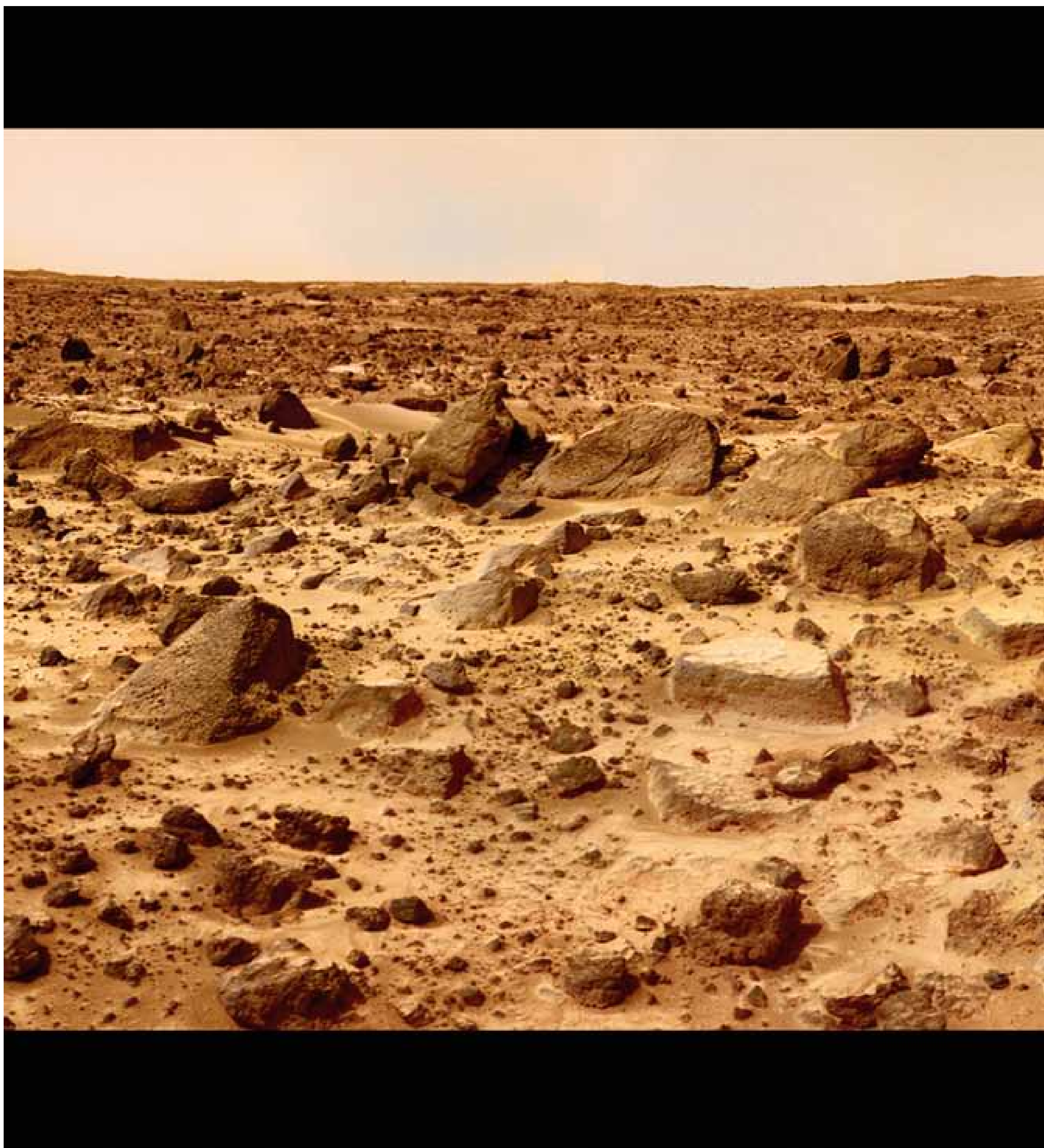
Тым часам тэарэтычна (тут прадоўжу сваю дэгрэсію) хуткасьць, большая за рух сьвятла можа быць пры ўмове, што яна ня будзе ўзаемадзейнічаць з фізічнай прасторай і часам, і (адпаведна) ня будзе фіксавацца ворганамі нашых пачуцьцяў. Гэта значыць, можа быць іншая прастора і час (паралельная, іманэнтная і т. п.).

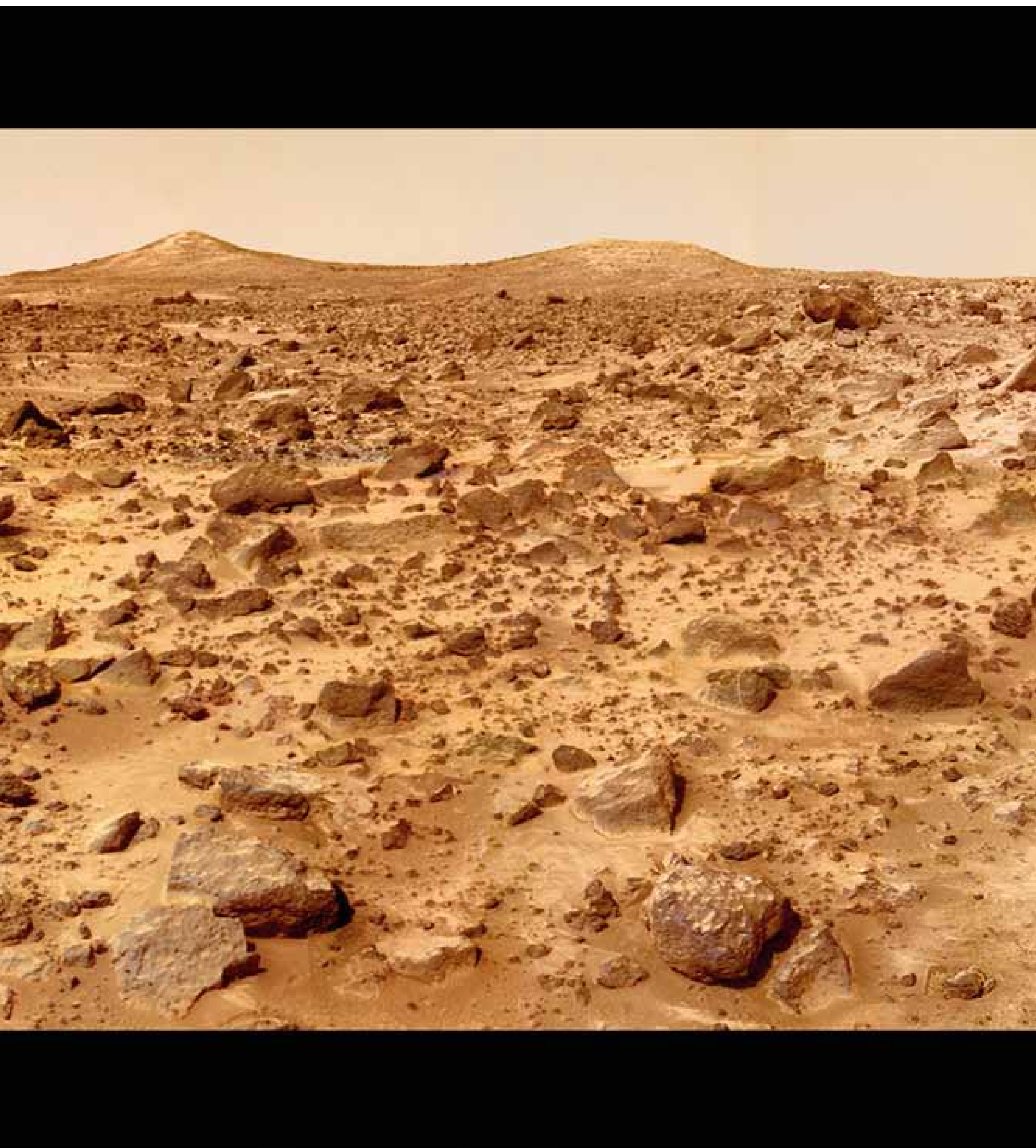
Правобразам такой магчымасьці зьяўляюцца нашыя ўяўленьні і думкі, якія настолькі хуткія, што гаварыць аб хуткасьці можна толькі ўмоўна. Яны ня тое, што рухаюцца, яны ўзьнікаюць, як віртуальная субстанцыя, для якой фізічная прастора і час ня маюць значэньня.

І цяпер вернемся да фатаграфіі, да яе магчымасьці спыніць імгненьне часу (недасягальнай рэальнасьці) і адлюстраваць зьбліжаную (недасягальную) прастору сьвету. Апошнюю пазыцыю адкрылі і праілюстравалі якраз здымкі – напачатку Месяца, а цяпер – Марса. 50 гадоў таму пра такую якасьць фатаграфіі не здагадваліся (хоць яна існавала, бо, паўтараю, час і прастора субстанцыянальна павязаныя).

Дзякуючы фатаграфіі, чалавек, гэтак жа, як праз паціну часу сузірае імгненьне часу ўстыч, – гэтак ён стаў бачыць цяпер візію іншага сьвету цераз непераадольную прастору. І гэта спараджае ў яго той катарсісны стан трымценьня душы, гэта значыць – эмацыйнае перажываньне ад бачаньня імгненьня далёкай рэальнасьці ў непераадольнасьці часу і эмацыйнае перажываньне ад бачаньня далёкага сьвету ў непераадольнай прасторы.

Прырода такога стану (шчымленьня, трымценьня) можа быць (як мне падаецца) у віртуальным выхадзе нашых думак (душы) за межы фізічнай прасторы-часу ў момант сузіраньня





(успрыняцьця) „памежнай” прастора-часавай фатаграфіі, паколькі апрыоры (як мы мяркуем) нашыя думкі і ўяўленьні валодаюць „хуткасьцю”, набліжанай да стану бясконцасьці (усюдыіснасьці) і існуюць у двух рэальнасьцях – фізічнай і іманэнтнай (віртуальнай). Памежны стан паміж гэтымі рэальнасьцямі, калі іманэнтны стан выяўляе гатовасьць (толькі гатовасьць) перайсьці ў фізічны (гэта значыць перамянмць фізічную рэальнасьць) – гэтая гатовасьць выклікае рэзананс – узбуджэньне пачуцьцяў. На мой погляд на падобнай зьяве грунтуецца і прырода катарсісу. Але на гэтым спынімся.

Цяпер адкажам на галоўнае пытаньне фатаграфіі: чаму „фройляйн” з XIX стагоддзя нас хвалюе і выклікае вострыя перажываньні непераадольнасьці часу? Чаму фатаграфія паверхні нябачнага Марса нас зачароўвае і трымае душу, як магніт, а жывапісная карціна гэтай паверхні нас не праймае зусім?

Гэта зьвязана з нашым усьведамленьнем ***адэкватнасьці адлюстраванага вобразу,*** якое забясьпечвае фатаграфія – і ніякае іншае мастацтва, і ніякі іншы спосаб мастацтва.

Гэта якараз (ужо на ўзроўні падсьведамасьці) выклікае найбольшы давер да таго, што адлюстравана на фатаграфіі, спараджае адпаведныя ілюзіі, псіхалягічныя пачуцьці і эстэтычныя перажываньні.

Тут (у адэкватнасьці) ёсьць вельмі важнае, сутнаснае палажэньне фотамастацтва.

Памятаю, у маладосьці я асвоіў усе магчымыя спэцыяльныя тэхнікі фатаграфіі (ізагелію, барэльеф, псэўдасалярызацыю, кантрастную графіку, фотаграму, фотамалюнак і фотазамалёўку, розныя прыёмы накладак, калажаў, дынамічнага аптычнага фокусу і г. д., практыкаваўся нават у „абстрактнай” фатаграфіі). Але потым хутка зразумеў, што ўсё гэта пабочнае. Яно само па сабе можа быць, ёсьць і існуе, але стаіць у баку ад сутнасьці і ад генэральнай дарогі мастацкай фатаграфіі. Вялікага тут ня зробіш і не дасягнеш. Гэта, як піктарэалізм, – чужы шлях у фатаграфіі, які ўрэшце заводзіць у бочны тупік.

Вялікая фатаграфія заўсёды будзе (і мусіць) базавацца на гэтай фатаграфічнай адэкватнасьці сьвету гэтак жа, як усё вялікае мастацтва, – на вобразе і эстэтыцы.

Магчымасьці фатаграфіі, як бачым, увесь час адчыняюцца разам з разьвіцьцём тэхнічнага прагрэсу. Крок у космас стаўся і крокам у самараскрыцьці фатаграфіі. Але грунт фатаграфіі, яе родавая сутнасьць – гэта адлюстраваньне адэкватнага сьвету (рэчаіснасьці, вобразу). Яе фэнамэнальныя ў сувязі з гэтым дачыненьні ў прасторы і часе застануцца заўсёды, як бы хто ні хацеў ад іх адыйсьці.

(Здымак панарамы Марса ўзяты з вольнага Сеціва).

9

КАРАЛЕВА ЛІЗАВЕТА II і ОДРЫ ГЭПБОРН

Ня так даўно (у 2002 г.) пакінуў гэты сьвет адзін з найвыдатнейшых фатографаў-партрэтыстаў XX-га стагоддзя ***Юсуф Карш***. Карш быў армянінам, нарадзіўся ў падтурэцкай Арменіі і ў 14-гадовым узросьце пакінуў Бацькаўшчыну, ратуючыся ад турэцкага генацыду. Ён асеў у Канадзе. Там жа і прайшло яго творчае фатаграфічнае жыцьцё.

Карш здымаў амаль усіх знакамітых і вядомых людзей XX-га стагоддзя. Прытым знакамітасьці самы імкнуліся сфатаграфавацца ў Карша, спадзяючыся на гарантаваны посьпех. І не памыляліся. Зь некаторых зь іх (як, напрыклад, з Чэрчыля) Карш стварыў легенду ў фатаграфіі.

Ён амаль увесь час (як і належыць партрэтысту) здымаў „дарожнай камэрай" *12x18*, альбо павільённай *18x24* і іншым „шырокім фарматам". Майстра выключна дасканала валодаў пастаноўкай сьвятла, тэхнікай здымкі і апрацоўкі матэрыялу. Але галоўнае было ў ягоным таленце, які праяўляўся спантанна, як імправізацыя, у час здымкі. Ён умеў тонка раскрыць псіхалагічную характэрнасьць натуры чалавека, выклікаць у яго адпаведныя рухі цела і стан душы, які быў яго існасьцю. Майстру гэта амаль заўсёды ўдавалася. У. Чэрчыль (сьпяшаючыся) адпусьціў фатографу на здымку ўсяго дзьве хвіліны (гэта быў хіба жарт), але Каршу хапіла і гэтага, каб зрабіць здымак, які абышоў увесь сьвет і стаў хрэстаматыйным у гісторыі. Дарэчы, калі, падсумоўваючы XX-е стагоддзе, стваралі зборнік фатаграфіяў 100 найбольш знакамітых і вядомых людзей стагоддзя, то 51 партрэт са ста, зьмешчаных там, выйшаў з камэры Карша.

Сам фотамастак любіў творчасьць і жыў фатаграфіяй. Ён пісаў, што кожны чалавек носіць у сабе сваё запаветнае, якое звычайна не імкнецца паказваць людзям. Задача фатографа ўбачыць, выявіць гэтую запаветную якасьць натуры і адлюстраваць у партрэце.

Партрэты Карша, на першы погляд, простыя. Але гэта толькі на першы погляд. За стрыманай манерай відаць вялікая мастацкая культура і густ фатографа; псіхалагізм ягоных партрэтаў таксама някідкі і можа таму вельмі праўдзівы. Фатограф нідзе ні ў чым не змушае натуру. Чалавек у яго выглядае звычайна, і разам з тым – у нейкім добрым асаблівым стане, які зьяўляецца адначасна і пазнавальным, і новым яго адкрыцьцём.

Для паказу тут я выбраў дзьве фатаграфіі (крыху адышоўшы ад прынцыпу тэмы – адно фота – бо, кажучы пра творчую асобу, – аднаго фота недастаткова, трэба мінімум два). Гэта партрэт каралевы Вялікабрытаніі ***Лізаветы II-й*** і амэрыканскай актрысы ***Одры Гэпборн***.

Партрэт Лізаветы II-й дасканалы ва ўсіх адносінах. Зьнята так, што зь першага погляду (не чытаючы подпісу пад фатаграфіяй) бачыш і ўсьведамляеш: гэта каралева! Тут тонкае высакародзтва і хараство асобы, зьнешняе і ўнутранае. Адлюстравана (выкліканая фатографам) ледзь прыкметная (толькі вуснамі) усьмешка прыгожай жаночай душы.

У пастановачным партрэце Карша няма застыласьці. І поза, і аблічча нібы схоплены мімалётна. Увесь час глядзіш на гэтую сьціплую прыгожую ўсьмешку і вялікія адкрытыя вочы, што пазіраюць наўпрост.

Партрэт выдатна змадэляваны па сьвятлу па лініі плячэй, шыі і аблічча, дасканалыя суадносіны з фонам і сам фон з намёкам на пэрспэктыву. Тут высокая культура майстра і выраблены густ мастака. Ніякіх грубых павільённых эфектаў, усё ў тонкай мастацкай мяжы.

Калі я паказваў гэты партрэт іншым людзям, адчувальным у мастацтве, і пытаўся, што гэта ёсьць (ня кажучы пра каралеву), – мне адказвалі: „О, якое хараство, гэта блакітная кроў, якое высакародзтва!". Прызнаюся, што я з задавальненьнем выбраў для паказу гэтыя два партрэты

Карша. І Лізавета ІІ-я, і Одры Гэпборн – гэта асобы, якія ўвесь час выклікалі ў мяне глыбокую пашану і ўсхваленьне. Я разумеў, чаму ангельцы так любілі сваю каралеву. Яны бачылі ў ёй увасабленьне сутнасьці культуры Вялікабрытаніі, а яна, Лізавета ІІ-я, адчувала поўную адказнасьць за сваю нацыю, за ўвесь свой народ і ў тым, што і як яна кажа, і ў тым, як яна зьнешне выглядае, што апранае, як сябе паводзіць. Яна цудоўна разумела (і гэта з выхаваньнем, з культурай, з крывёй), што яна ёсьць сымвал Англіі, і з годнасьцю несла на сабе гэтую ношу, адказнасьць і гонар.

На фоне яе каралеўскай бездакорнасьці шмат што ў цяперашнім сьвеце выглядала кур'ёзам, абсурдам часу ўпадку. Асабліва запомніліся мне ў гэтым кур'ёзе прэзыдэнцкія жонкі новасьпечаных прэзыдэнтаў (усё можна было аглядаць па тэлебачаньні), зь якімі па пратаколу часам павінна была спатыкацца каралева. Адна такая „жонка" з адной усходне-эўрапейскай краіны ў парыве дурнога самалюбаваньня рашыла „зацямніць" васьмідзесяцігадовую каралеву і зьявілася да яе ў шыкоўнай чырвонай сукенцы з „прыбамбасамі". Каралева сардэчна пагаварыла зь ёй і потым пахваліла яе сукенку.

Кур'ёз яшчэ быў і ў тым, што прэзыдэнцкая палавіна шчыра ўзрадвалася, што яе пахвалілі, не разумеючы, што каралева яе па-каралеўску зьнішчыла, пакарала за дурноту і нахабства.

Партрэт Одры Гэпборн зроблены ў іншай манеры і па стылю цягне да сэцэсійнага (мадэрнісцкага) падыходу, але толькі як рэмінісцэнцыя (плоскі фон, плоскае запаўняючае сьвятло і выштукаваная мадуляцыя лініяў фігуры, „дэкаратыўная" яе кампазыцыя). Такі падыход накіраваны, перш за ўсё, на эстэтыку формы і выяўленьне фармальнага хараства, якое мусіць адпавядаць унутранаму зьместу (быць адэкватным), але форма ёсьць галоўным візуальным акцэнтам. У такім стылі і падыходзе шмат ёсьць халодных і рацыянальных партрэтаў у фатаграфіі.

Тым часам партрэт Гэпборн псіхалягічна тонкі і нават ідэёва прадуманы. Фатограф не здымаў актрысу ў раскошным адкрытым туалеце, каб падкрэсьліць яе доўгую прыгожую шыю, мяккія кволыя формы і сьветлае жаноцкае хараство (дадам, што яе хараство нават ня тое, што „сьветлае" – яно прамяністае, выпраменьваючае; яна стварала вакол сябе атмасфэру чыстасьці і раданага сьвету). І самае прыўкраснае, што яна такой была ня толькі на экране, але і ў жыцьці, у дачыненьні з сябрамі і людзьмі. Яна была чалавекам сьветлага абавязку, для яе, скажам, выхаваньне і шчасьце дзяцей (за якіх бацькі адказныя ў жыцьці) было важнейшым, чым яе акцёрскя кар'ера і зорнае існаваньне (адзін час яна надоўга пакінула Галівуд, каб выгадаваць і выхаваць сваіх дваіх сыноў; сям'я для акторкі мела вялікае значэньне). Яна была высакароднай і свабоднай асобай, фантастычная папулярнасьць і багацьце не зрабілі зь яе нявольніцу славы, той славы, якая часта пераломвала, ператрушчвала іншых кіношных харошак, што выплылі з самых нізоў.

Одры Гэпборн, дарэчы, асоба каралеўскай крыві, яе род па лініі маці, галяндскай баранэсы, сягае да ангельскага караля Эдуарда ІІІ-га (XIV стагоддзе).

Карш якраз і сфатаграфаваў яе ў звыклых абставінах і ў звыклым адзеньні, калі швэда-гольф хавае яе прывабнасьці, што ў іншых варунках паказваецца як дасканаласьць красы. Гэтым фатограф падкрэсьлівае першаснасьць асобы актрысы, дасканаласьць чалавека, і ня толькі сацыяльнай ролі, якую яна ўвасабляе ў грамадзтве.

Карш стварыў тонкую выдатную кампазыцыю партрэта зь вялікім (як і ўсюды ў яго працах) пачуцьцём меры. Пасьля ўстаноўкі кампазыцыі (як мне здаецца) заставалася толькі зьняць, бо сам вобраз Одры Гэпборн ніколі ня быў пустым. Яе сьветлы дух жыў у ёй пастаянна, і ўсё адбівалася ў яе абліччы.

Карш выдатна адчуваў асаблівасьці натуры тых, каго фатаграфаваў, і ніколі не „пераціскаў" пры здымцы, ня ціснуў на вобраз асобы. Ён даваў ёй магчымасьць быць самой сабой. Таму

(1)

партрэты яго такія натуральныя і лёгка ўспрымаюцца. (У дужках зазначу, што найбольшая складанасьць у здымцы партрэтаў – гэта тое, што людзі перад аб'ектывам часта перастаюць быць самы сабой, яны імкнуцца на імгненьне стаць лепшымі, згодна сваіх уяўленьняў, альбо сьціскаюцца з застыглым тварам і проста бянтэжацца. Фатограф-партрэціст мусіць быць псіхолагам і валодаць харызмай добрых дачыненьняў зь людзьмі.)

Такім чынам, перад намі дзьве добрыя фатаграфіі аднаго аўтара, дзьве каралевы, што кожная па-свойму, уплывалі на сэрцы і душы людзей – каралева Англіі і каралева экрана, валадарка мастацкіх сноў на сьцяне.

Одры Гэпборн (добра ведаю) была сьветлым ідэалам для многіх людзей. Не, ня ідалам, збочанае адчуваньне якога спараджае мас-культура, а менавіта ідэалам. Якое б ні было цяжкае жыцьцё, колькі б вакол ні было бруду, нянавісьці, бескультур'я і дрэні, але калі чалавек ведаў, што рэальна ёсьць, існуе, жыве іншае, высокае, сьветлае, чыстае – тады лягчэй жыць. Важна, каб ідэал у прынцыпе быў, важна ведаць, што ён у прынцыпе ёсьць, існуе ў прыродзе, важна, каб ён быў магчымым, каб быў рэальны прыклад. Для людзей, слабейшых духам, такое канкрэтнае веданьне давала стымул для існаваньня ў сьветласьці, сілу ў супроцьстаяньні жорсткасьцям і нягодам, засьцерагала ад расчараваньня ў людзях. Зьнявера ў ідэалах прыводзіць да дэградацыі асобы і дэкадансу ў грамадзтве.

У 1972 годзе, пасьля забойства расейскім гэб'ём майго сябра **Лявона Баразны**, усім нам, беларусам, што ведалі мастака, вельмі цяжка было ўсё перажыць. Марыя, жонка Лявона, што засталася з двума малымі дзецьмі, аднойчы сказала мне: „Як цяжка. Ведаеш, хай бы я яго ўжо ніколі ня ўбачыла, але хай бы толькі жыў, каб я ведала, што жыве, хоць дзе-небудзь, хоць на востраве, хоць у тайзе, але каб жыў, нават з другой сям'ёй, з другой жанчынай, але каб толькі ведаць, што жывы. І гэта было б шчасьце".

Жаночая любоў ахвярная, яна бярэ пачатак ад інстынкта мацярынства, дзе існуе ў чыстым выглядзе (нішто, ніякія паводзіны дзіцяці не ўплываюць і не зьмяняюць любоў маці). Менавіта гэта ўзвышае жанчыну да ўзроўню Боства.

Ідэалы і любоў перакрыжоўваюцца, існуюць у адным. І атрымліваецца, што чалавек пачуваецца добра, калі хоць трошкі, хоць вельмі далёка ў душы гучыць для яго песьня Сольвейг. Прыкмета: перастала гучэць – мы аглухлі, спыніліся, незаўважна ідзем на дно.

Усё гэта не адцягненыя меркаваньні і не рэфлексіі на прыгожыя словы. Апынуўшыся ў 1996 годзе ў Нью-Ёрку, я, як і ўсе, хто прыязджае сюды з Усходняй Эўропы, адразу заўважыў тут тую чалавечую непадобнасьць, што павылазіла цяпер з падзямельляў і запаланяе жыцьцё. Зьмянілася наваколье. Той Галівуд, у якім тварыла Одры Гэпборн, даўно не існуе, і такіх, як яна, ужо там няма. Прымітывізм, пошласьць, вычварнае грубае збачэнства, тупасьць і садомская распуста Галівуда ня тое, што ўражваюць, – адштурхоўваюць, як нечыстоты.

Паўголая, неахайная, абы як апранутая ў шырспажыў, у пакамечанае нейкае рабоча-кухоннае (а то і спальнае) адзеньне, экзатычная публіка на вуліцах Брукліна першыя дні выклікала шок.

Калі падыходзіш да прыстойна апранутых (часьцей за ўсё габрэяў з былога СССР) – адразу чуеш размову па-руску. І часта даводзілася слухаць: „О, Боже, вы посмотрите, какие они! Ну, мы так опускаться никогда не будем!"

Аднак праз гады шмат хто становіцца, як і ўсе, і нават (кажучы мовай Адэсы, Бердычава і Бэндэр) „еще похлеще".

Што яшчэ ўразіла тады ў тых эмігрантаў – гэта тлумы ў крамах пракату відэакасэт са старымі савецкімі фільмамі. Няўжо сумуюць па саўку?

(2)

Толькі праз некалькі гадоў я зразумеў іх гэтаксама, як і спарадычную настальгію ў заходнім мастацтве па далёкіх 50-х гадах. Я сам стаў глядзець савецкія фільмы і кіно ПЭ-ЭР-ЭЛЬ (камуна-польскія). Прытым ідэалёгія, і нават сюжэт, ня мелі значэньня. Можна было выключыць гук і проста глядзець на нармальных людзей, на нармальныя чалавечыя паводзіны, усьмешкі, рухі, пачуцьці. І гэтага было дастаткова.

Пяць гадоў я вывучаў мастацтва, напісаў і абараніў дысертацыю па тэатру, савецкі „кіна-шырспажыў”, сур’ёзна ніколі не ўспрымаў, і вось жыцьцё падарыла мне горкае адкрыцьцё пра сутнасьць уплыву мастацтва на сьведамасьць і ролю мастацкага вобраза.

Тупізм, збачэнства, брыдота, гарманальныя паводзіны, прыдурачнасьць, дзікунцкія „шоў” настолькі акупавалі ўсе сродкі візуальнага паказу, рэкляму, плякаты, тэлебачаньне, фатаграфію, кіно (і ня толькі ў Амэрыцы), што дыхаць робіцца ўжо немагчыма. Агрэсія маргіналізму і дрэні нарастае ўвесь час. Бачачы гэта, душа нармальнага чалавека цягнецца да нармальнасьці вобразу, шукае яго ў фільмах старога Галівуда, у адзеньні 50-х і нават у савецкім кіно.

Пры чым тут фатаграфія? – скажа нехта. А пры тым, што добрая фатаграфія выклікае ня толькі добрыя ўражаньні, але і рэфлексіі і разважаньні на тэму жыцьця.

(Фота Одры Гэпборн і Лізаветы ІІ-й зьмешчаны ў Сеціве побач зь іншымі фатаграфіямі Карша для вольнага агляданьня.)

10

СПАДАРЫНЯ САФЕЯ

Ну чым ні каралева спадарыня **Сафея** (альбо бабуля, баба Сафея, як казалі яе ўнукі)! Гэты выдатны партрэт зьняў на Палесьсі сьветлай памяці ***Міхась Раманюк.*** Галоўная яго задача тут была – зьняць народны строй. А атрымаўся і строй, і тыпаж, і прыўкрасны партрэт беларускай жанчыны. І кампазыцыя, і фон, і аксэсуары, і гарманізацыя з фонам зробленыя – бліскуча, па законах фатаграфічнага хараства. Старое часанае сякерай дрэва, дзе не відаць ніводнага

цьвіка, кавалак драбіны і збан на слупку, а на перасячэньні лініяў дрэва, якія зыходзяцца ў вугал (якраз там, дзе кампазыцыйна трэба), годна і проста прысела спадарыня Сафея, з усьмешкай прыжмурана ўзіраючыся перад сабой.

Якое годнае, прыгожае яе аблічча і ўся пастава!

У якім стагоддзі зьнятая гэтая жанчына? У ХХ-м? А мо' у ХІХ-м? Няма часовага антуражу, вобраз нібы раствараецца ў традыцыі, якая перажывае час. І толькі знаўца народнага адзеньня па пэўных дэталях падумае – усё ж у ХХ-м.

Міхась Раманюк захапіўся народным адзеньнем, мастацтвам і этнаграфіяй яшчэ студэнтам. Скончыўшы інстытут, стаў выкладчыкам і пачаў (па прыкладу **Лявона Баразны**) езьдзіць па вёсках, зьбіраць і вывучаць нардныя скарбы. Часта выпраўляўся ў экспедыцыю са сваімі студэнтамі. Справа разгортвалася, і аднойчы ён кажа: „Такое хараство, такое багацьце, такія людзі! Які б гэта мне фотаапарат набыць, каб добра здымаць?”

Я на такія пытаньні адказваў звычайна без энтузіязму. Ведаў я гэтыя патаньні, калі людзі думаюць, што добрыя здымкі зробіць за іх добры фотаапарат. Але кажу: „Дзеля таго, што ты хочаш рабіць, трэба мабільны сярэдні фармат. Лепш люстранка 6х6. У СССР нічога добрага няма. Замежнае недаступна. Можна дастаць хіба „гэдээраўскі” „Пентакон-сікс” пры ўмове, калі валодаеш прыёмамі „даставаньня” на ўзроўні цыркавой эквілібрыстыкі. Бо за мяжу цябе ніхто ня пусьціць”. Сказаў і забыўся.

Мінула, можа, каля года. Сустракаю Раманюка з „Пентаконам” на шыі. Але ня гэта мяне зьдзівіла (хаця на тыя часы зьдзіўляцца было чаму). Раманюк паказаў мне свае фатаграфіі людзей з экспедыцыі. Уражаны, я пераглядзеў усё і пытаю:

– Хто гэта здымаў?

– Я здымаў.

– Ты?

– Я.

– Слухай, – кажу, – ты маеш безумоўны фатаграфічны талент. Займіся фатаграфіяй. І хоць пачытай што-небудзь пра фатаграфію. Разьвівай дар Божы!

Раманюк спэцыяльна займацца творчай фатаграфіяй ня стаў, выкарыстоўваў яе толькі для прыкладных этнаграфічных мэтаў, але тут скарыстаў свой „дар Божы” напоўніцу. Ягоныя здымкі людзей у народных строях надзвычай прыгожыя, якасныя, адлюстроўваюць хараство і годнасьць нашага народа. Міхась Раманюк не аднойчы паказваў мне архіўныя фота (з пачатку ХХ стагоддзя) людзей у строях. „Паглядзі, якія прыгожыя ўсе людзі, якая годнасьць у абліччах, якая шляхетная пастава!” – казаў у захапленьні.

„Вось тое ж і яно, – кажу, – і заўваж, у этнаграфічнай фатаграфіі, там, дзе зьнятыя найперш людзі у касьцюмах, а не касьцюм на людзях, там адчуваеш, што гэта народ.”

Адметнасьць Раманюка як этнаграфічнага фатографа якраз у тым і была, што, здымаючы адзеньне, ён стварыў цэлую галерэю народных тыпажоў, вобразаў (такіх, як спадарыня Сафея), людзей прыгожых зьнешне і ўнутрана, і заміланьне яго гэтым народам відаць на ягоных здымках.

(Фота зьмешчана ў вольным Сеціве).

11

„ТАЕМНАЯ ПАНЕНКА”

Фатаграфія шматзначная і ўсюдыісная. Здавалася б, няма такой сфэры жыцьця, куды б ні пранікала фатаграфія. Вельмі шырока, напрыклад, фатаграфія выкарыстоўваецца ў рэкляме. Цяперашнюю рэкляму ўявіць без фатаграфіі немагчыма. Але тым часам што толькі ні вытвараюць там пашлякі ўсіх ступеняў бяздарнасьці!

Ёсьць людзі, якіх нішто так не раздражняе, як бяздарная рэкляма і пошлая фатаграфія моды. Бо гэта не бяскрыўдная зьява, асабліва неразумныя, двухсэнсоўныя і фальшывыя кліпы на тэлебачаньні. Калі іх не выключаць (асабліва для дзяцей і моладзі), то фальш і збочаныя ўяўленьні пры частым паўторы заходзяць у падсьведамасьць, настройваюць псіхіку і фантазію асобы. Гэта ёсьць прымітыўны спосаб замбаваньня, і вельмі дзейсны. Такім чанам можна замбаваць цэлае грамадзтва і групы асобаў.

Вынікі масавага і нэгатыўнага ўзьдзеяньня тэлебачаньня вельмі добра відаць у амэрыканскім грамадзтве. Зьявілася шмат людзей, якія ня могуць гаварыць і паводзіць сябе натуральна. Яны паўтараюць тэле-штампы. Фальшывасьць адразу кідаецца ў вочы і выклікае раздражненьне. Самыя простыя чалавечыя пачуцьці людзі развучваюцца выяўляць натуральна і, галоўнае, індывідуальна. Яны выказваюцца тэле-штампамі, напрыклад, радасьць – падскокваньнем на пальчыках; сямідзесяцігадовыя дамы падскокваюць і паводзяць сябе, як дзеткі ў тэле-праграме, пляскаюць у ладкі адзін з адным, „хлапочуць” вочкамі, удаюць фальшывую радасьць і сьмех, павышаную рэакцыю на банальную інфармацыю, жэсты „ручкай”, дэманструюць рухомае аблічча і г. д. – поўны зьлепак тэле-штампаў і штучнага захаваньня.

Прыходзілася чуць развагі пра „сапсаванае пакаленьне”, пра „тэле-дзяцей”. І ўсё гэта не беспадстаўна.

Тэле-рэкляма (гэтак жа, як бяздарнае захаваньне актора ў кіно і на сцэне) раздражняе фальшывасьцю і ненатуральнасьцю (тут уключаецца ў гледача псіхалагічны механізм рэакцыі на ашуканства). Тэле-рэкляма, у большасьці, спрэс фальшывая. Вынік успрыняцьця прадказальны.

Падобны механізм ёсьць і ва ўспрыняцьці фота-рэкламы. Толькі гэты механізм глыбейшы, бо сьведамасьць настройваецца на ўспрыняцьце вобраза (г. зн. робіць псіхалягічнае абагульненьне). Ня кожны чалавек здольны прарабіць такі адбор і ўнутраную працу. Таму шмат якія выявы проста „прасьлізгваюць” міма сьвядомасьці.

Уплыў фота-рэкламы грунтуецца на прынцыпах фатаграфіі. Калі сказаць адным словам – можна фатаграфаваць адзеньне на жывых манекенах і можна здымаць жывых людзей у адпаведным адзеньні. Абодва прынцыпы маюць права на жыцьцё. Розьніца ў тым, што (каб добра сфатаграфаваць адзеньне на чалавеку-манекену) трэба быць мастаком (мець густ, валодаць правіламі эстэтыкі і г. д.). Каб зьняць чалавека ў адзеньні – трэба быць фотографам.

Адным з перашых такіх фотографаў, які моцна заявіў пра сябе, быў наш сучасьнік (памёр у 2004 г.) амэрыканскі фотограф ***Рычард Аведон***. Аведон зацікавіўся фатаграфіяй у час вайны. Само яго ўваходжаньне ў фатаграфію было асаблівае і тыпова амэрыканскае. На ўсе накопленыя грошы ён папрасіў на адзін дзень для здымкі некалькі камплектаў адзеньня ва ўнівермагу і наняў мадэльных натуршчыц. Ягоныя фатаграфіі зрабілі такі вялікі ўплыў, што яму тут жа прапанавалі працу рэкламнага фатографа і ўсе ўмовы для працы.

Аведон апрануў і вывеў „мадэлек” на плэнэр, у горад, у сацыяльна-урбаністычнае асяроддзе і зрабіў выдатныя фатаграфіі. Да яго ніхто гэтага сур’ёзна не рабіў (бо ня ўмелі). Мода не

(1)

выходзіла са студыі. Аведон умеў, бо валодаў фатаграфічным талентам і меў для гэтага яшчэ чалавечыя якасьці (праца з мадэльнымі натуршчыцамі будзе правальнай, калі фатограф ня здольны адпаведна камунікавацца зь людзьмі).

Мы тут паказваем адзін з „рэвалюцыйных" здымкаў моды, створаных Рычардам Аведонам (назавём яго ўмоўна **„Таемная паненка"**).

Гэты здымак зроблены з высокім густам, бліскуча, дасканала і віртуозна, па ўсіх парамэтрах фатаграфіі і рэклямы моды.

Калі задацца жорсткім пытаньнем і паставіць задачу, да чаго б тут прыдрацца, то прычапіцца няма да чаго. Усё выдатна. Тэхніка, кампазыцыя, ракурс, дынаміка, поза, мадэлька і сама жанравая сцэна створаная натуральна і ня змушана. Тут ніякага фальшу. Поўнае ўражаньне, што фатограф схапіў гэтую жанравую сцэнку як выпадковае імгненьне ў адпаведны час (як Карцье-Брэссон). Але ж мы ведаем, што тут праца рэклямнага фатографа. І гэта ўражвае. Вышэйшы кляс!

Дадам, што сьветлая танальнасьць фатаграфіі з вылучэньнем цёмнага акцэнту – прыгожай постаці і касьцюму мадэлькі пакідае цёплае, чыстае і сьветлае адчуваньне.

Ёсьць яшчэ адзін момант, якім прыцягвае гэтая фатаграфія (прынамсі, мужчынскую палову чалавецтва). Фатографы гэта ведаюць. Назавём гэты момант – нявыказаная ці ***неадкрытая таемнасьць характва***. Стройная, прыгожая постаць маладой жанчыны, дынамічны рух, які веерам распластаў сукенку, туфлік з-пад веера і энэргічны паварот галавы з бравурнай шапачкай „на бок" – усё гэта – стварае вобраз жаноцкага характва, захапленьня красой адзеньня і чалавека і ўзбуджае фантазію бачаньня яе аблічча. Мы яго ў рэальнасьці ня бачым, але эстэтыка фота і фантазія настройвае, што яно прыўкраснае. Мы ўжо сабе нават яго ўяўляем.

Вось у чым яшчэ прыцягальнасьць гэтага фота. Неўсьвядомлена, зачараваныя характвом кампазыцыі і фігуры, мы адчуваем прыгожае шчымленьне душы. Гэтак уплывае на гледача „Таемная паненка". (У дужках зазначу прафэсійную рэпліку. Бывае, што проста неабходна, каб глядач аблічча ня бачыў і уключаў бы сваю фантазію. Прытым фатографы добра ведаюць, як выявіць характва, як „схаваць" ці „выпрастаць" крывыя ногі, „падоўжыць" шыю і г. д. Але гэта ўжо „кухня", і так, між іншым. Аднак усё ж падкрэсьлю, што тут гэта ёсьць мая адцягненая, агульная заўвага, Паненка тут ні пры чым. У адным з альбомаў Аведона зьмешчаны два дублі гэтага здымка. Там відаць, што Паненка прыгожая.)

Рычард Аведон паяднаў паказ моды (адзеньня) і мастацкую фатаграфію. Галоўнае, што гэта яму ўдалося. Потым шмат хто спрабаваў ствараць нешта падобнае. Але аказалася, што гэта ня так проста. І нават зусім ня проста.

Акрамя моды, Аведон здымаў яшчэ пэрформэнсы, і асабліва партрэты, дзе дасягнуў значных вынікаў. Мне найбольш, у плане творчага майстэрства, запамінаецца партрэт **Джона Гілгуда**. Схоплена сутнасьць вялікага ангельскага актора ў вельмі выразнай скульптурна-гратэскавай форме.

Аведон часта здымаў багему і ўвесь той надтрэснуты сьвет мастацтва і мас-культуры, у якім прыходзілася быць. Але і тут ён творча ваяўляў сутнасьць зьявы. Паказальныя у гэтым сэнсе партрэты **Мэрлін Манро** і **Марлен Дзітрых** (даволі розных па адчуваньню сьвету асоб). Партрэт Манро ён зьняў буйным планам так, што па асацыяцыі на памяць адразу прыходзіць творчасьць рускага мастака Кустодзіева („поўны ложак бабы"), – гэтакая мапасанаўская Пышка. Фатаграф амаль гратэскава засьведчыў, у чым прычына, што гэтая зграбная, „мяккая", падобная на ляльку жанчынка стала ідалам ўсёй простай Амэрыкі (і лібэралаў, і пурытанаў). Банальнае характва Манро ня мела і ценю вульгарнасьці і распусты. Яе эротыка таму ўспрымалася амаль што, як цнота. Амэрыканцам падабалася глядзець на Мэрлін Манро, і Аведон, магчыма разумеючы гэта,

(2)

даў ім гэтай Манро шчодра і шмат, падкрэсьліўшы цялесную сутнасьць яе хараства. (У Сеціве Гэтай фатаграфіі няма, яна ў альбоме ***Richard Avedon. „Performance”. – New York. 2008***, – гэтак жа, як і фота Гілгуда).

Дзеля дакладнасьці павінен сказаць, што на амэрыканскім рынку мас-культуры вядомы іншы партрэт Манро, зроблены Аведонам, дзе амэрыканская харошка без „фрызуры і макіяжу”, сумная, стомленая, абыякавая і будзённая (словам, „нецікавая”). Творчы Аведон зрабіў такое фота невыпадкова, паказваючы, што ідал мас-культуры – гэта прафэсія. Амэрыканскі калякультурны бізнэс (які здольны на хаду падэшвы рваць) тут жа стварыў казачку пра „трагедыю“ Манро, пра тое, як цяжка і якімі высілкамі даецца ёй яе грамадзкая роля ў Галівудзе. І пайшло-паехала. Нядаўна гэтае фота Аведона прадалі на аукцыёне за 457 тысяч даляраў.

Дадам яшчэ, што такія прыдумкі да мас-вобразаў нельга ўспрымаць сур'ёзна. Багема схільная да сантымэнтальнасьці і самалюбаваньня, любіць пахадзіць пад маскай „трагічнага лёсу", „наіўнай чысьціні" і т.п. У Расеі, напрыклад, гэтая мімікрыя далей за песеньку пра маленькую балерыну якога-небудзь шарманшчыка не заходзіла. У Амэрыцы – гэта бізнэс, дзе умеюць прадаць нават чуткі, і не за звон грошай, а за рэальныя даляры. (Але гэта, ізнў жа, так, неабходнае адступленьне ад тэмы.)

Партрэт Марлен Дзітрых зроблены у рэзкім лабавым сьвятле, азызлы ад няўстрыманага жыцьця твар, крыху нахабны жорсткі выраз, асалавелыя плаваючыя вочы, нязьмнная цыгарэта ў рэзка вымаляваных губах ды запальнічка ў пальцах і вялікія скураныя чорныя пальчаткі на руках, бацццам лапы Люцыфера. Усё гэта не падобна на шмат якія іншыя салодкія, надуманыя і фальшывыя фота Дзітрых. Тут воблік нагадвае нейкую булгакаўскую ведзьму на балі ў Сатаны. Сутнасьць вобраза чытаецца рэзка і выразна, у абліччы адлюстраваны і заганныя схільнасьці і мізэрны стан духа. (Фота ёсьць ў Сеціве.)

Уся гэтая тэма ідалаў (ці „ідаліцаў"), якую я закрануў, вымоўна маргінальная, не вымагае сур'ёзнай размовы. Але Рычырд Аведон сваім тонкім разуменьнем і творчым падыходам падштурхнуў яе адзначыць. Мастацтва пашырае межы і абсяг асэнсаваньня жыцьця.

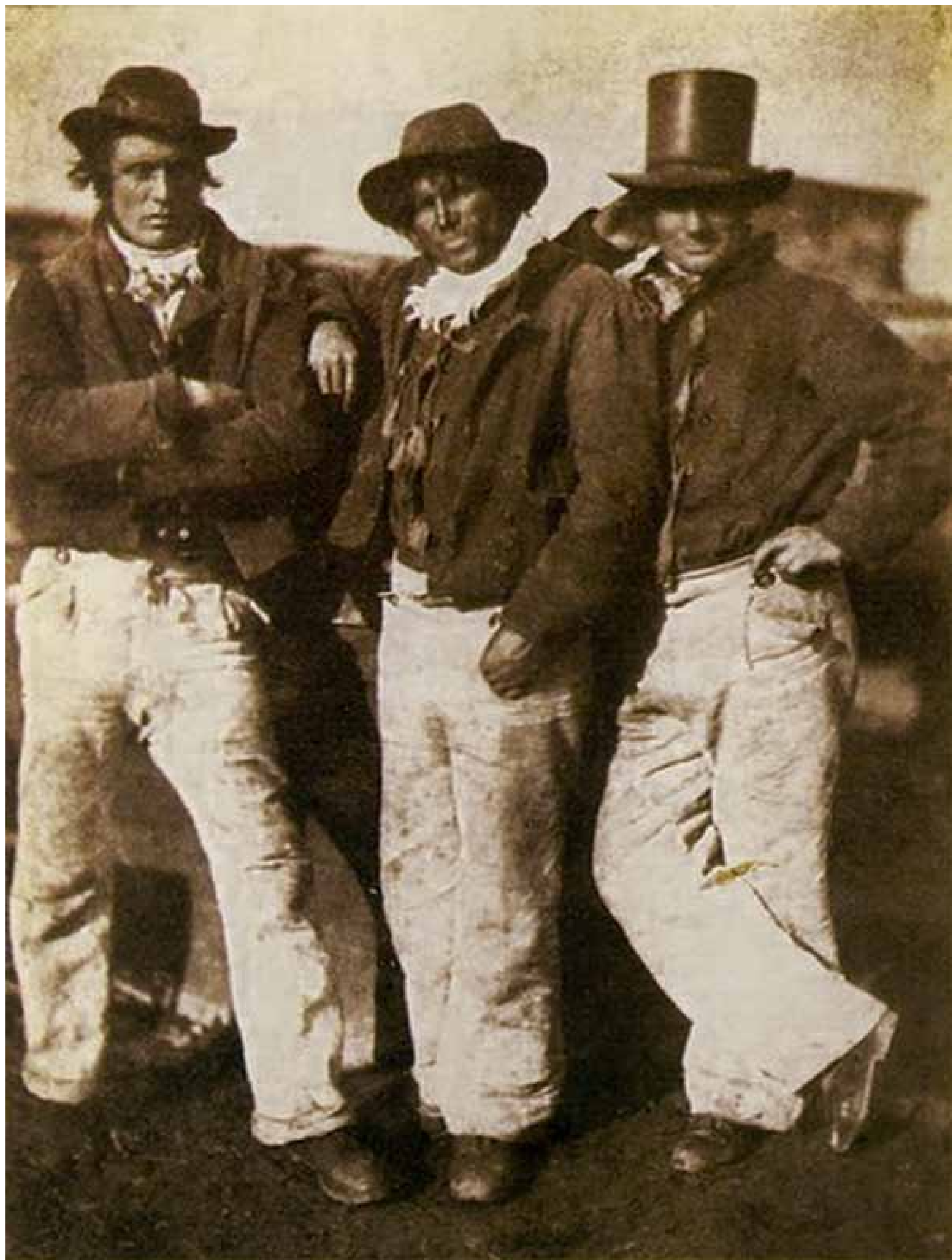
У заключэньне (хоць гэтае эсэ пасьвечана толькі адной фатаграфіі моды у творчасьці Аведона), я зраблю адступленьне і прапаную яшчэ адно надзвычай прыгожае фота гэтага майстра. „Надзвычай" – ў сэнсе высокай культуры стылю і выкананьня. (Назавем яго ўмоўна „**Фудзіяма**")

Аведон зьняў стылізацыю японскай моды сродкамі фатаграфічнай стылізацыі вобразу. Поўнае ўражаньне, што гэта не пастановачны, а натуральны, дынамічны здымак, схоплены ў руху, на хаду. Гэтае ўражаньне ўмацоўваецца яшчэ тым, што фота зроблена пры натуральным (не пастановачным) сьвятле. А тым часам тут дакладна да мілімэтра вывераная кампазыцыя і сьвятло. І той, хто стала знаёмы з фатаграфіяй, са зьдзіўленьнем гэта ўбачыць. („Са зьдзіўленьнем", бо, паўтаруся, здымак жывы і дынамічны, нібы „падгледжаны"). У гэтым ўвесь Аведон.

Захапляе, наколькі багатая і прыгожая кампазыцыя, тонкая эстэтызацыя ліній і якое высокае разуменьне фатаграфічнага стылю і культуры стылізацыі, прытым дакладнае трапляньне ў графіку і рэмінісцэнцыю японскага духа.

Фатаграфіяй моды Аведон займаўся увесь час, але з канца 80-х стаў губляць рысы стылю, пачаў здымаць страшных, зьнешне адштурхоўваючых натуршчыц. Мадэлькі фігуравалі са шкілетамі, чарапамі, часам густ пачынае ўжо здраджваць мастаку перад атакамі агрэсіўнага маразму ў заходнім мастацтве. Але лепшыя творы вызначалі яго творчае аблічча.

(Фатаграфія Аведона „Таемная паненка" надрукаваная ў вялікім альбоме „Avedon Fashion 1944-2000." – New York, 2009, а таксама зьмешчаная ў Сеціве для вольнага агляду. „Фудзіяма" ўзятае з вольнага Сеціва)



(1)

12

ХЛОПЦЫ БРАВЫЯ

Гэтай фатаграфіі 165 гадоў. Зрабілі яе вядомыя цяпер на ўвесь сьвет два шатляндскія фатографы ***Дэвід Актавіюс Гіл*** і ***Робэрт Адамсан***. Дата здымкі каля 1845 г. Фатаграфія тады толькі пачынала разьвівацца. Нагадаю, у 1839 г. Луі Жак Мандэ Дагер прадэманстраваў Французскай Акадэміі сваё вынаходніцтва фатаграфічнага працэсу і атрыманьне фатаграфіі. Гэты працэс назвалі **дагератыпія.** У гэты ж час другі вынаходнік Уільям Генры Фокс Талбот (ангельскі фізік і хімік) паралельна з Дагерам вынайшаў іншы працэс фатаграфіі, які запатэнтаваў у 1841 годзе. Яго назвалі **калатыпія** альбо неафіцыйна – **талбатыпія**.

У 1851 годзе вынайшлі трэці працэс, які назвалі **мокрым калоідным працэсам**. Гэта было блізка да сучаснай фатаграфіі. Ужо ў 1852 г. амаль уся фатаграфія перайшла на **мокры калоідны працэс**.

Каб нам добра зразумець каштоўнасьць здымка, які я тут паказваю, распавяду трошкі гісторыі.

У ацэнцы тэхнічных магчымасьцяў фатаграфіі ўлічваюцца два асноўныя парамэтры: хімічны працэс і оптыка. Дагератып атрымлівалі наносячы на медную пласьціну пакрыцьцё срэбра, потым апрацоўвалі яе парай ёду. У выніку атрымліваўся мікра-пласт сьвятлоадчувальнага ёдзістага срэбра. На гэтую пласьціну рабілі здымак і апрацоўвалі яе парай ртуці (ртуць падагравалі да 65 градусаў С). Потым замацоўвалі атрыманую выяву звыклым гіпасульфітам натрыя (напачатку гэта рабілі нават у растворы кухоннай солі). Такім чынам адразу атрымлівалі пазытыў (дагератып) і, дарэчы, вельмі добрай якасьці. (Некаторыя экстраваганты і сёньня займаюцца дагератыпіяй. Зразумела, таксама, што праца з ртуцьцю вельмі небясьпечная для здароўя.)

Калатыпія (талбатыпія) выкарыстоўвае прынцып „нэгатыў-пазытыў”. У выніку з аднаго здымка (нэгатыва) можна было рабіць колькі заўгодна копіяў. Нэгатыў рабілі так. Ліст паперы апрацоўвалі растворам нітратаў срэбра (звычайна ёдзістага срэбра) і кухоннай солі. На гэты ліст рабілі здымак, праяўлялі таксама пры дапамозе нітратаў срэбра) і фіксавалі гіпасульфітам натрыя. Потым папяровы нэгатыў акуналі ў раствор гарачага воску, каб папера набыла празрыстасьць. Нэгатыў гатовы. Зь яго рабілі кантактныя адбіткі таксама на паперы і апрацоўвалі аналягічным чынам.

Мокры калоідны працэс – гэта спосаб атрыманьня нэгатыва на сьвятлоадчувальных калоідных эмульсіях, якія наносіліся на шкло. Калоідную эмульсію фатограф рыхтаваў (варыў) на аснове ёдзістага калія. (Між іншым „калій-ёд” – гэта тое, што беларусам трэба было ўжываць супраць радыяцыі, каб блякаваць у сваім арганізме радыёактыўныя ізатопы ёду ў час Чарнобыльскай катастрофы. Прэпарат каштуе вельмі танна, і для арганізма трэба мікраскапічная доза. Але КПСС у Беларусі не дала ўказаньня ратаваць людзей. Усе, у рознай колькасьці, атрымалі ёдзісты ізатопны ўдар.)

Потым гэтую эмульсію апрацоўвалі растворам азотнакіслага срэбра. У выніку атрымлівалі ўжо сьвятлоадчувальную калоідную эмульсію з ёдзістым срэбрам, што ўтварылася пасьля хімічнай рэакцыі.

І вось тут нязручнасьць. Калоідная эмульсія праяўляецца толькі ў мокрым стане. Таму спадар фатограф, зрабіўшы фотапласьцінку, адразу павінен быў на ёй фатаграфаваць. Праяўляў яе солямі жалеза, а фіксаваў цыяністым каліем. (Між іншым, што такое цыяністы калій, калі пан фатограф па памылцы пераблытае яго з каньяком, добра вядома.)

Пазьней навучыліся рабіць і праяўляць сухія эмульсіі, і фатаграфія выйшла на шырокую дарогу.

Аднак ніякі працэс не дапаможа, калі ня будзе добрай оптыкі. І вось тут найвялікшае дзіва. Практычна, да канца 1860-х гг., здымалі ў асноўным манаклямі (адналінзавымі аб'ектывамі). Праўда, з 1844 г. ужо існаваў двухлінзавы аб'ектыў тыпу „Перыскоп", і, акрамя таго, некаторыя фатографы камбінавалі свае ахраматычныя аптычныя камбінацыі, але яны не выходзілі за межы „Перыскопа". І манокль, і перыскоп дрэнна пакрывалі краі выявы (перыскоп, аднак, крыху лепш).

Праўда, вядома, што і такімі аб'ектывамі можна было дасягнуць добрай якасьці. Але тое, што рабілі першыя фатографы на сьвітанку фатаграфіі, ня можа не зьдзіўляць.

Улічым яшчэ, што ёдзістае срэбра мае вельмі малую сьвятлоадчувальнасьць (у 25-50 разоў меншую за бромістае), і фатографы нават на пленэры мусілі рабіць доўгія вытрымкі (часам па некалькі хвілін).

Таму піктарэалізму быць, як кажуць, і сам Пан Бог казаў. Усе раньнія фатаграфіі – гэта статычныя партрэты, кампазыцыі, пэйзажы, панарамы і прасторы. Прытым у большасьці (як, напрыклад, у Дэвіда Актавіюса Гіла) зробленыя зь вялікім густам, выдумкай і дасканаласьцю.

Я праглядзеў, напэўна, каля сотні ягоных густоўных, добра тэхнічна выробленых калатыпіяў. І раптам гэтая вось дынамічная, сьвежая і жывая фатаграфія, нібы зьнятая нахаду сучаснай камэрай. Яна нагадвае рэпартажны здымак „на памяць". Ды што, нагадвае, – ёсьць. Вачам ня верыцца, што наша калатыпія датуецца 1844-45 гадамі. Гэтым вясёлым джэнтэльмэнам прыходзілася доўга нерухома стаяць. А паглядзіце, якія яны жывыя і рухомыя! У здымку шмат дынамікі.

Як даўно гэта зьнята! Як даўно тое было! Дунін-Марцінкевіч, да прыкладу, тады яшчэ толькі пачынаў пісаць сваю знакамітую „Ідылію".

Дык што гэта за бравыя ўсьмешлівыя хлопцы са зьнешнім выглядам дэндзі, якіх нібы толькі што дасталі з памыйнай ямы? Яны ў розных капелюшах (адзін нават пад цыліндрам). А портачкі ў спадароў! Яны што, смалу вазілі?

Фатограф (і, дарэчы, добры жывапісец) Дэвід Гіл і ягоны сааўтар Робэрт Адамсон тут дакладныя. Гэта Аляксандар Ротэрфорд, Уільям Рамсэй і Джон Лістан – шатландскія рыбакі на фоне свайго рыбацкага баркаса. Яны толькі што прыплылі, а праца ў іх не кабінетная і нялёгкая, але на бераг вышлі пад цыліндрам.

Па сваёй вобразнай выразнасьці, дынаміцы і жывой характарыстыцы тыпажоў гэта дзівосны здымак для магчымасьцяў таго часу.

Для параўнаньня прапаную паглядзець яшчэ адну калатыпію, зьнятую Гілам і Адамсонам у 1847 годзе. Сілуэт жанчыны сфатаграфаваны ў характэрнай манеры мастакоў-фатографаў на сьвітаньні фатаграфіі. Я ўжо распавядаў пра такі прыём у артыкуле „Таемная паненка". Згадзіцеся, што тут таксама ёсьць настрой „шчымленьня" і таямніцы. Тут усё прыгожа і цікава: і сілуэт, і адзеньне, і віктарыянская мэбля, і адчуваньне часу і сьвету, цалкам адэкватнага, якога ўжо няма.

Аднак Дэвід Гіл і тут дакладны і абавязковы. Гэта, аказваецца, лэдзі Мэры Гамільтон Кэмпбэл Рутвен, жонка лорда Джэймса Рутвена (што для шатляндцаў, магчыма, важна, а для нас мала што кажа). Сфатаграфаваная яна ва ўзросьце 58 гадоў. Праўда, сьведчаньне, што гэта партрэт невядомай нам менавіта лэдзі Рутвэн выглядае трошкі на жарт. Хочаш вер, хочаш не. Адзіная гарантыя, што на Захадзе ня хлусяць.

(Фатаграфіі ёсьць ў вольным Сеціве на розных старонках.)

(2)

13

„НАЧНЫ МАНМАРТР”

Фатаграфія, якую я тут паказваю пад умоўным назовам *„Начны Манмартр”*, – не тыповая для нашай экспазыцыі, але я вырашыў яе ўключыць у паказ, зыходзячы з пэўных разваг. Гэта парыжскае дно, начны сьвет Парыжа. Зробленае фота ў 1933 годзе вядомым венгерскім фотамастаком **Брасаі (Дзьюлам Халашам).**

Брасаі жыў у Парыжы, быў чалавекам таленавітым, але схільным да заганнага жыцьця. Тым ня менш, будучы асобай творчай і „сваім” сярод багемы і начных „жыхароў”, ён выкарыстаў сваю прысутнасьць у гэтым асяроддзі для фота-творчасьці і неўзабаве выдаў альбом пра начны Парыж, дзе паказаў прастытутак, сутэнёраў, наведнікаў дамоў цярпімасьці, хуліганаў, п’яніц, распутнікаў, бедных акцёраў, танцорак, усялякую разнашэрстную публіку з начных кавярняў, танцпляцовак, бардэляў і г. д., якую нармальныя людзі звычайна ня бачаць, бо ўся гэтая група людзей жыве і актывізуецца ноччу. Альбом заўважылі, ён стаў папулярным, і Брасаі набыў вядомасьць.

Канцэнтрацыя нечысьці, гэтак жа, як талентаў і мастацтва, увогуле была вельмі характэрнай для Парыжа XIX – першай паловы XX стагоддзяў. Тут было, аднак, ня тое, што існавала, скажам, у Расеі і што апісваў Дастаеўскі. Расейцы (тыя, што траплялі ў Парыж) часам успрымалі парыжскае дно ледзь ні як вышэйшы сьвет. Там ня мазалі нос гарчыцай „половому в трактире”, не напіваліся „до мертвецкого состояния” і не раўлі „рубите дверь по мне”, каб выйсьці на двор.

Трэба сказаць, што Брасаі паказаў сябе ў парыжскім альбоме як сур’ёзны мастак. Яго здымкі – гэта творы сацыяльнага плану, зьнятыя назіральна і тонка, без паталогіі, без пустой экстравагантнасьці і нездаровага інтарэсу. Яго цікавілі людзі, тыпажы, тыповыя абставіны і карціны.

Фатаграфію „Начны Манмартр” (у розных выданьнях яна называлася па-рознаму) я ўпершыню ўбачыў у 60-х гадах. Яна выклікала ў мяне тады надзвычай гідкае ўражаньне, як нейкая нечалавечая чартоўшчына, як партрэт ведзьмы з мужчынскім тварам, увешанай біжутэрыяй. Партрэт патыхаў нейкай жуткаватай містыкай абсалютна чужога, незнаёмага і не зразумелага мне сьвету. З-пад лапідарнага дамскага капелюша са стужкай, вуальлю, кукардай ды папяровай кветкай, з футры, бранзалетаў, пярсьцёнкаў (і рукі ў асобы, як лапы ў дапатопнага яшчара), з усёй гэтай шматслойнай жаночай дэкарацыі пазірае злым позіркам жорсткі прастакутны мужчынскі твар з драпежным носам і губамі ў нітачку.

Тады я так і не зразумеў, што гэта за істота (у нас такія не вадзіліся). Пазьней я бачыў яшчэ два фота-дублі гэтай асобы, зробленыя Брасаі. Параўнаўшы, можна заключыць, што на фатаграфіі ўсё ж жанчына. Гэта не містыфікацыя.

Цяпер, наглядзеўшыся на Захадзе на розных экзатычных людзей у фантастычных „адзеньнях”, я ўспрымаю гэтую фатаграфію спакойна. Тыпаж, вядома, унікальны (і тыповы), вобраз востра выразны. Здаецца, у ім цэлы цёмны сьвет і пекла відаць у ім.

Фота зроблена ў манеры рэальнай фатаграфіі і позірк – у аб’ектыў. Асоба сядзіць адна за столікам ў начным кафэ з кілішкам алькаголю (паміж пальцаў цыгарэтка) і назірае, як яе здымаюць (паўтаруся, здымае „свой”). Калі б я здымаў, напрыклад, сацыяльнае кіно з карцінамі гарадзкога закулісься, то, калі ласка, – гатовы вобраз на ролю ўтрымальніцы бардэля (можа, яно так і на самай справе, Брасаі не паведамляў).

Па сёньняшніх рэаліях, сацыяльная палітра такога вобразу пашырылася. Ён ўжо выйшаў з сутарэньняў, перасяліўся з ночы ў дзень, і даўно пампуе „правы чалавека”.

Зазначу яшчэ, што адлюстраваньне ў мастацтве багемы, вуліцы „паддашкаў” і „сутарэньняў” зьявілася найперш у імпрэсіяністаў **(Эдгар Дэга, Анры Тулуз-Латрэк і інш.)** як рэакцыя на адыход ад акадэмічнага жывапісу (яны пачалі пісаць сваё асяроддзе, у якім жылі). Потым гэты падыход падхапіла фатаграфія і літаратура (расейскі пісьменьнік **М. Горкі** нават п’есу напісаў, якую так і назваў „На дне”).

Паварот мастацтва да маргінальнай па сутнасьці тэмы дна меў свае станоўчыя дасягненьні, калі абапіраўся на гуманізм і сацыяльную пазыцыю мастакоў. Яны зьвярнулі ўвагу грамадзтва на лёсы адрынутых людзей, узбудзілі у ім пачуцьцё віны і адказнасьці.

Але гэта быў толькі першы крок у разуменьні зачыненай тэмы. Назавём гэта крокам *абстрактнай эстэтыкі і абстрактнага гуманізму*. Далейшы вопыт паказаў, што і багема, і сацыяльнае дно існуе (і будзе існаваць далей), незалежна ад сацыяльнага ўзроўню грамадзтва, бо зьяўляецца ня толькі сацыяльнай зьявай, але і вынікам сацыяльнага выбару, прадыктаванага схільнасьцямі чалавека. Прытым у багатых краінах (напрыклад, ЗША) схільнасьць зьяўляецца галоўнай прычынай (тут гэта трактуецца як свабода выбару).

Пакінем у баку фальшывасьць такой квазідэмакратычнай тэзы і адзначым істотнае. Асяроддзе, адлюстраванае на фатаграфіях Брасаі, было паралельным сьветам людзкіх заганаў і заганных схільнасьцяў. Гэты сьвет жыў па сваіх няпісаных законах, амаль нідзе істотна не перасякаючыся з грамадзтвам у пляне ўплыву і стварэньня сацыяльных праблем. Гэта быў зачынены маргінальны сьвет, і грамадзкая супольнасьць не адчувала значнага дыскамфорту і пагрозы ад яго існаваньня.

Цяпер становішча зьмянілася. І пасьляваенныя грамадзкія механізмы, і пазьнеайшыя дактрыны дэмакратыі далі магчымасьць маральнаму „дну” выйсьці на паверхню і заявіць пра свае правы. Грамадзтва на Захадзе і ў Амэрыцы сутыкнулася з надзвычай агрэсіўнай і дэмагагічнай зьявай амаральнага і ярасна антыхрысьціянскага накірунку.

Гэтая зьява набыла сілу, калі (ізноў жа, скарыстаўшы механізмы дэмакратыі) дамаглася ператварэньня чалавечых заганаў у „чалавечыя правы” і, галоўнае, – у рынкавы тавар. Амаральнасьць выгадна прадаецца, яна ўключана ў бізнэс, які робіцца ўплывовай фінансавай і, адпаведна, палітычнай сілай; абсурдна зьмяняюцца законы і самыя юрыдычныя паняцьці; ідзе наступ на мастацтва і сродкі масавай інфармацыі, пранікненьне ў грамадзкія фонды, у сістэму адукацыі і норавы.

Дэмакратычнае грамадзтва, адчыніўшы скрынку Пандоры, аказалася абсалютна не падрыхтаваным да вынікаў свайго дзеяньня, яно ня ў стане ня тое што змагацца з хваробай і направіць становішча, – яно ня ў стане яшчэ гэта нават асэнсаваць.

На пачатку 2000-х адзін амэрыканскі сэнатар, крытычна ацэньваючы ўнутраную палітыку ЗША, сказаў, што калі Амэрыка загіне, то хіба толькі ад сваёй дэмакратыі. Мне здаецца, што гэта сур’ёзныя словы. Тым больш, што ўвесь заходні сьвет, як выглядае, ужо даўно загуляўся ў начным Манмартры.

(Фатаграфія ўзята з вольнага Сеціва).

14

АПОШНІ ТАНЕЦ ПЕРАД ВАЙНОЙ

Гэты здымак зьняты летам у Менску перад самай вайной. І называецца ён ***„Рабочыя фабрыкі імя Крупскай у выхадны дзень на масоўцы ў лесе".*** Так напісана на прыклеенай да фота анатацыі. Але нават калі б ня ведаў, у якім часе зьнята гэтае фота, яно ўсяроўна прыцягвае ўвагу. Тут ёсьць адчуваньне нейкага наканаванага і трывожнага чаканьня. Такое ўражаньне, што людзі на фота нібы здагадваюцца, што іх чакае штосьці небывалае і нядобрае, што таго, што ёсьць, – ня будзе. Неўсьвядомлена яны танцуюць, як апошні раз, – засяроджана і сур'ёзна, нібы выконваюць абавязковае дзеяньне, якога потым ужо не паўтараць.

Гэта першае ўражаньне. Калі ж даведваешся, што гэта танцы напярэдадні вайны, – усе неакрэсьленыя адчуваньні ўраз канкрэтызуюцца і павялічваюцца шматкроць, а душа пачынае шчымець, асабліва ў тых, хто памятае той далёкі сьвет.

40-50-я гады зьнешне былі аднолькавыя, як і перад вайной. Людзі гэтак жа апраналіся, гэтак жа танцавалі, толькі пасьля вайны больш было весялосьці і меней трывогі.

Гэтае просьценькае фота зьнята вельмі хораша ў кантравым сьвятле мяккай оптыкай, напоўненае сонцам і летнім днём. Якасьць адбітка аматарская, невысокая (па спэцыфічным „завале" ў ценях выглядае, што тут увогуле нават рэпрадукцыя). Але сьветлае і шчымлівае ўражаньне ад гэтай імпрэсіяністычнай фатаграфіі не малее з-за слабога адбітка.

Такія фатаграфіі, як „Апошні танец перад вайной", пацьвярджаюць меркаваньне аб існаваньні калектыўнай аўры людзей і цэлага грамадзтва. Знаходзячыся ўнутры грамадзтва, мы ўспрымаем яе (аўру) непасрэдна, і самы яе падтрымліваем (зьяўляемся яе часткай). Мінае час, зьмяняюцца абставіны жыцьця, вырастаюць новыя людзі, і толькі старыя фатаграфіі дыхаюць сваім часам, прыцягваюць да сябе думкі і зрок пакаленьняў.

Як бы там ні было, але на здымку, які мы тут аглядаем, ёсьць прадчуваньне вайны. Гэта галоўнае і агульнае эмацыйнае ўражаньне, якое (як і кожная фатаграфія такога роду) схіляе да медытацыі, да доўгага глядзеньня, да перажываньня даўно спыненага імгненьня.

(Фатаграфія невядомага аўтара зьмешчана ў вольным Сеціве для агляду.)

15

ВЯЛІКАЯ ДЭПРЭСІЯ

З фатаграфіямі нямецкага фатографа ***Аўгуста Зандэра*** я пазнаёміўся яшчэ ў 60-х гадах. Тады чэска-славацкае фотарэвю „Фатаграфія” надрукавала некалькі ягоных здымкаў, пасьвечаных „Вялікай дэпрэсіі” – сусьветнаму эканамічнаму крызісу пачатку 1930-х гадоў. Гэта былі партрэты. Мяне ўразіла здольнасьць фатографа выявіць дух грамадзкіх абставінаў крызісу праз дакладна падабраныя тыпажы і псіхалёгію вобраза.

Адзін з такіх здымкаў я прапаную тут пад назвай ***„Беспрацоўны. Крызіс трыццатых.”*** Трэба сказаць, што людзі і тыпажы на партрэтах Зандэра вельмі выразныя ў абліччах і ў псіхалягічным напаўненьні. Тое ж і ў гэтай ягонай фатаграфіі „Беспрацоўны...” Сам тыпаж ужо гаворыць пра сацыяльнае становішча чалавека.

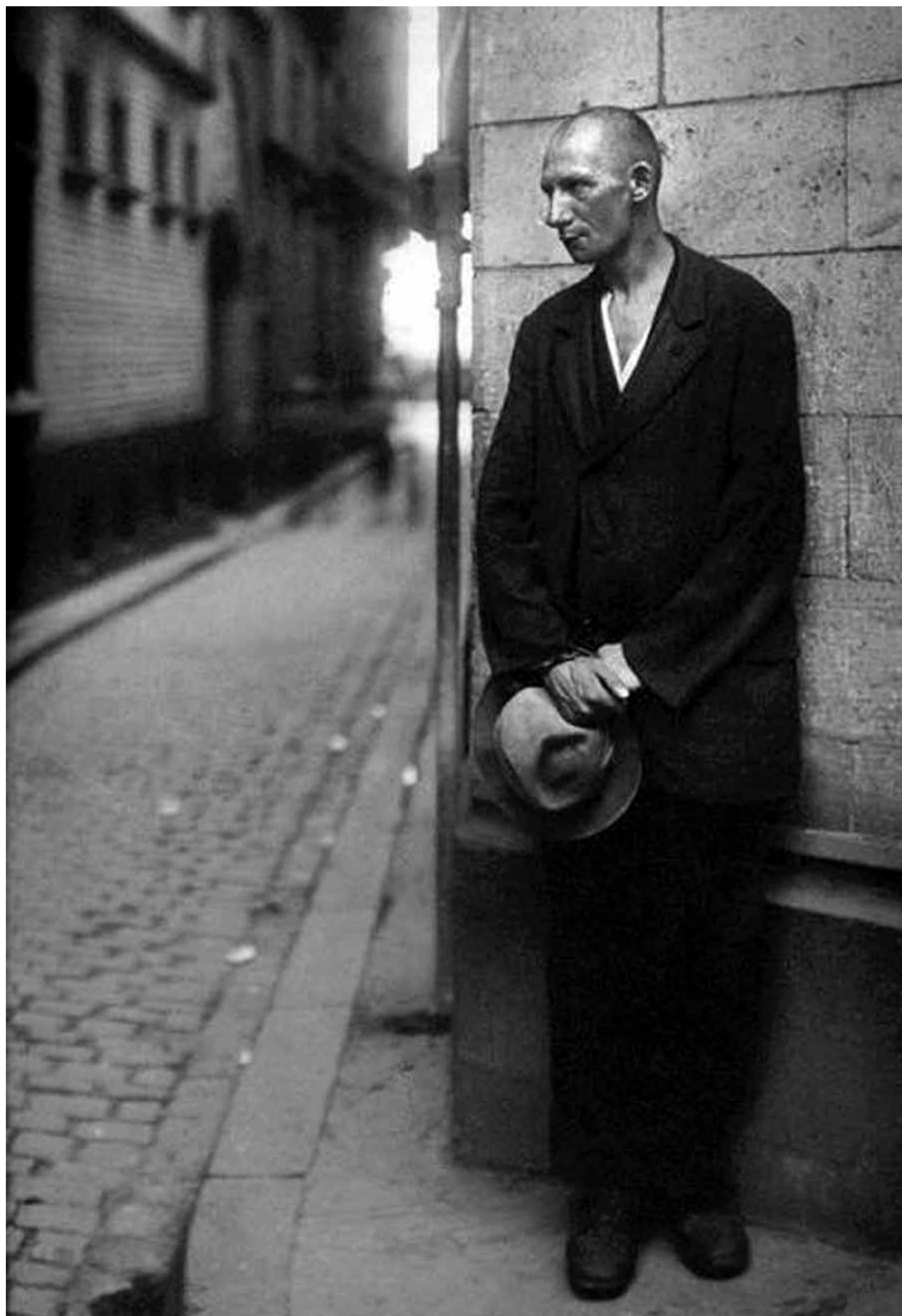
Пры гэтым Зандэр выбудоўвае выдатную кампазыцыю з глыбіннай пэрспэктывай і падкрэсьленай пустатой вуліцы. Па ўсім відаць, што здымак зроблены камэрай *9x12 (ці 12x18)* зь вельмі артыстычна рысуючым аб’ектывам (асабліва ў расфокусаванай частцы выявы). Вельмі прыгожы малюнак аб’ектыва у цэлым па ўсім полі кадра.

Кампазыцыя для раскрыцьця тэмы выбрана дасканала. Пустая гарадзкая вуліца ў цясьніне дамоў зыходзіць па дыяганалі ў нярэзкую пэрспэктыву, а на рагу яе на пярэднім пляне фігура беспрацоўнага, які, зьняўшы капялюш, трымае яго ў руках, скрыжаваўшы рукі на жываце. Ён як бы проста стаіць так сабе, але ў адпаведным месцы (на рагу). У нейкім часе яму ў чарговы раз прыйдзецца перамагчы сваю волю і сорам і, апусьціўшы вочы, моўчкі працягнуць капялюш перад прахожым, што пройдзе наўзбоч.

Увесь гэты сюжэт чытаецца выразна і натуральна. Кампазыцыя выбудаваная і сьведчыць, што заняткі жывапісам і даніна піктарэалізму (супраць якога потым выступіў Зандэр) усё ж не мінула для яго ўпустую. Тут высокая фатаграфічная культура. Натуральнасьць, ідэалёгія і дух здымка трымаюцца найперш на тыпажы і вобразе беспрацоўнага, вельмі дакладна падабранага фатографам.

Аўгуст Зандэр пачаў творча фатаграфаваць з пачатку XX стагоддзя. Перад Першай Сусьветнай вайной ён адыходзіць ад піктарэалізму і аб’яўляе свой прынцып „аб’ектыўнага рэалізму” ў фатаграфіі. Ён пачаў адлюстроўваць „фатаграфічную рэальнасьць”, рэчаіснасьць – сродкамі фатаграфіі. Зыходзячы з гэтай сваёй эстэтыкі, ён доўга працаваў над тэмай „Грамадзяне XX стагоддзя”. Фатограф вырашыў паказаць усе пласты і сацыяльныя групы Нямеччыны ў фатаграфіях іхных прадстаўнікоў. Тут і рабочыя, і настаўнікі, паштавікі і повары, вайскавікі і клеркі і г. д. Фатаграфаваў іх Зандэр гранічна проста і дакумэнтальна, як бы толькі фіксаваў іх прысутнасьць у грамадстве; часам здымаў у адпаведных абставінах, з атрыбутамі прафэсіі, асабліва не клапоцячыся пра ўстаноўку сьвятла, і, тым больш, сьветлавыя эфэкты.

Але гэта толькі на першы погляд здавалася, што Зандэр проста дакумэнтальны фіксатар. Фатограф вельмі дакладна ўмеў падабраць тыпажы і адлюстраваць сутнасьць чалавека. У выніку ён стварыў галерэю людзей нямецкага грамадства 20-30-х гадоў такімі, якімі яны былі, прынцыпова без „мастацкага” ўмяшаньня і, тым больш, – прыхарошваньня. Такая канцэпцыя творчасьці не адпавядала ўстаноўкам фашыстаў. Калі яны захапілі ўладу ў Нямеччыне, то забаранілі выданьні Зандэра і, фактычна, ягоную творчасьць. Сына яго згнаілі ў канцлягеры.



(1)

Галоўную працу Зандэра „Грамадзяне дваццатага стагоддзя” варта глядзець, аднак, толькі ў комплексе, цалкам, як фотагалерэю. Асобныя фатаграфіі найлепш гучаць і добра зразумелыя разам, ва ўсім сацыяльным радзе падборкі. Некаторыя фота паасобку могуць выклікаць, магчыма, нават пацісканьне плячыма. Трэба бачыць цэласнасьць. Але іншыя ўражваюць дакладнасьцю фатаграфічнага бачаньня і выразнасьцю тыпажа.

Іншыя працы Зандэра, аднак, зробленыя як бы на перакрыжаваньні клясыкі і ягонай „аб’ектыўнай рэальнасьці”. Гэтыя фатаграфіі добра існуюць як самастойныя творы, нават калі і зьнятыя ў кантэксьце сэрыйнай тэмы.

Да такога роду фатаграфіяў якраз і адносіцца здымак „Беспрацоўны...”, які я тут дэманструю і лічу адной зь лепшых прац Зандэра.

Фатаграфія валодае рознымі магчымасьцямі раскрыцьця і адлюстраваньня. Вельмі распаўсюджанымі жанрамі ёсьць рэпартаж, сэрыя, цыкл, галерэя і ўвогуле „тэма”. Фатографы бяруцца за гэтыя жанры ня толькі таму, што тут закладзеныя большыя гарантыі посьпеху, але таксама й таму (часам неўсьвядомлена), што такі падыход (прынцып разгляду) больш зразумелы шырокаму гледачу, не патрабуе ад яго адпаведнага ўзроўню і эстэтычнай падрыхтоўкі. Увогуле, гэта магістральны шлях фатаграфіі.

Але ў гэтым кантэксьце мне найбольш імпануе творчы прынцып тыповага і вобразнага адлюстраваньня, калі ўся зьява выяўляецца ў адной фатаграфіі. Гэта, як кажуць, „вышэйшы пілатаж”. Уся цяжкасьць тут у тым, што ў гэтай сфэры творчасьці стаяць павышаныя эстэтычныя патрабаваньні таксама і для ўспрымальніка мастацтва. Ён павінен быць элемэнтарна падрыхтаваны.

Калі б, скажам, мы паставілі сабе задачу праілюстраваць Вялікую дэпрэсію 30-х гадоў адным фота, то гэты здымак Аўгуста Зандэра („Беспрацоўны...”) сюды б добра падыходзіў. У ім адчуваецца аўра таго цяжкага часу, дух сацыяльнай бяды, перададзены фотамастаком праз фатаграфічныя сродкі выразнасьці і, перш за ўсё (паўтаруся), – праз тыпаж, праз уменьне „працаваць” з натурай і кампазыцыяй фотакарціны, якая зроблена (і гэта добра відаць) на перасячэньні піктарэалізму і „аб’ектыўнай рэальнасьці” Зандэра.

Аўгуст Зандэр быў партрэтыстам высокага клясу. Ягоны ўзровень уменьня найлепш відаць якраз на перакрыжаваньні яго эстэтычнай канцэпцыі з клясычнымі набыткамі фатаграфіі, у якіх ён добра арыентаваўся і якімі дасканала валодаў.

Для ілюстрацыі падаем яшчэ адну добрую фатаграфію Зандэра. Гэта ***партрэт ксяндза,*** зроблены ў тыповай сэцэсійнай манеры. Тут характэрны белы фон, цёмны спэцыфічны малюнак фігуры, разьмешчанай нетыпова (дзеля стварэньня гэтай сэцэсійнай „лініі” малюнка), дыяганальная кампазыцыя з выразнымі фармальнымі задачамі: невыкарыстаньне рысуючай сьвятлоцені, запаўняючае сьвятло, якое нібы ілюструе адсутнасьць спэцыяльнага асьвятленьня і падкрэсьлівае плоскую дэкаратыўнасьць, якая кампазыцыйна ўраўнаважана (цёмная сутана – цёмная шапачка, сьветлае аблічча – сьветлыя рукі).

Ізноў жа, фота запамінаецца і ўражвае ня толькі сваёй стылёвай кампазыцыяй, але найперш характэрным тыпажом ксяндза (дадам, даволі неадпаведным складзенаму стэрэатыпу). Унутраны стан гэтага вобраза таксама добра чытаецца, выяўляе адкрытага чалавека бяз ментарства і касьцельных комплексаў.

(2)

Увогуле, на маю думку, эстэтычны ўзровень фатаграфіі як творчай зьявы вызначаецца па ўзроўню партрэта. Не рэпартаж, які лічыцца „хлебам фатаграфіі", а менавіта партрэт вызначае мастацкую якасьць і ідэалёгію фатаграфіі. Гэта ня трэба разумець, што жанр партрэта тут галоўны. (Без рэпартажу фатаграфія мёртвая.) Але эстэтычная функцыя партрэтнай фатаграфіі як найбольш набліжаная да ўнутранага сьвету і вобраза асобы, вельмі высокая. Працы майстраў сусьветнай партрэтнай фатаграфіі гэта якраз пацьвярджаюць.

(„Партрэт ксяндза" паразьняты з фотаальбома August Sander Seeing, Observing and Thinking Photographs. – Paris, London, New York, 2009. Фота „Беспрацоўны. Крызіс трыццатых" шырока прадстаўлена ў вольным Сеціве.)

(1)

16

НЕПАСЛУХМЯНАЯ ФАТАГРАФІЯ

У маладосьці, калі я ўжо стала фатаграфаваў для сябе, мне здавалася, што савецкая фатаграфія – гэта нейкая „звышнатуральная" зьява, якая адлюстроўвае тое, чаго няма, што не існуе і што, каб так здымаць, трэба ня тое што навучыцца, але нешта ведаць тое, што мне недаступна. Ну дзе тыя „ударнікі", „героі" ды „перадавікі", дзе яны там жылі, што мы іх ніколі ня бачылі, але ў газэтах іх было шмат і кожны дзень.

Газэтная фотанепатрэбшчына раздражняла да аскомы ў сківіцах. Здымалі сотні савецкіх рэпарцёраў – і нібы адзін; мільгалі „ўдарныя" пабудовы, „выезды на палі", „хлеб в закрома родине", парады ў Маскве і іншыя містыфікацыі зь ня менш фальшывымі тэкстоўкамі. Сярод гэтай аблуды пастаянна чуліся заклікі партыйнага начальства „правдиво и с гордостью" „отображать будни советской действительности", „Выше знамя социалистического соревнования" і г. д. (Калі хто забыўся, у саветах „соревнование" выкарыстоўвалі як спосаб прымусіць лепш працаваць.)

Словам, людзі з фотаапаратамі „отображали" веліч „советской действительности", і здавалася, што са зьнікненьнем сацыялізма і СССР уся гэтая макулатура навечна ўтапілася ў Лету.

(2)

Але гэта толькі здавалася. Час высьветліў сапраўдную рэальнасьць. Аказваецца, што можна ашукаць фатографа, уладу, цэлае грамадзтва, і нават самога сябе, але нельга ашукаць фатаграфію. Гэта такая моц, якая ня слухаецца нікога і нічога, акрамя праўды. Толькі адчыніцца яна (гэтая праўда) можа не адразу, а пазьней, і нават праз вельмі доўгі час, пакуль не народзяцца людзі, здольныя яе ўбачыць. (Але ў фатаграфіі праўда была ад пачатку.)

І тут, адзначыўшы раней „імгненьне спыненага часу" і „трансцэндэнтную прысутнасьць" фатаграфічнай выявы, мы падыходзім яшчэ да адной вельмі важнай асаблівасьці фатаграфіі. Назавём яго коратка – „чыньнік праўды". Чыньнік праўды палягае на тым, што фатаграфічная праўда не падпарадкоўваецца ідэалёгіі і ніякай інтэрпэтацыі яе фатографам. Яна жыве сама па сабе, нават насуперак фатографу. І які б гвалт ён над ёй ні рабіў, рана ці позна яна выявіць ня толькі сама сябе, але і спосаб гвалту, які над ёй хацелі ўчыніць, як дадатковы адбітак поўнае праўды жыцьця.

Задача фатографа – у творчасьці ісьці па праўдзе. Бо рана ці позна фатаграфія адпомсьціць і пакажа ўсё, як было.

Для ілюстрацыі гэтых думак творчасьць савецкіх фатографаў падыходзіць найлепш. Сярод іх было шмат вельмі здольных мастакоў, творчых асобаў, якія альбо растрацілі свой талент на казённую саветчыну, альбо заглушылі яго фальшывай інтэрпрэтацыяй мастацкай і жыцьцёвай праўды.

Адным з такіх энэргічных і здольных фатографаў-рэпарцёраў быў ***Аркадзь Шайхет*** (Абрам Шойхет). Журналісцкай фатаграфіяй стаў займацца з дваццатых гадоў, адразу бадзёра ўключыўся у савецкую рэчаіснасьць, у „будаўніцтва новага жыцьця" і адлюстраваньне „семимильных шагов" сацыялізму.

Неўзабаве ён стаў афіцыйна прызнаным савецкім фатографам-рэпарцёрам. Здымаў парады і перадавікоў вытворчасьці, фізкультурнікаў і авіятараў, трактарыстаў і будоўлі сацыялізма, „простых советских тружеников" горада і сяла і г. д.

Гэта ён зрабіў банальную фатаграфію, дзе рускі мужык і баба „в избе" разглядаюць электрычную лямпачку. Фатаграфія называлася „Лямпачка Ільіча" (г. зн. Леніна). За гэты назоў фатаграфію залічылі тады ў клясыку савецкага фотамастацтва. Сымволіка фота такая, што Ленін прынёс народу „новую жизнь".

Некалі Ленін сказаў фразу (поўнае глупства, дарэчы): „Коммунизм – это советская власть плюс электрификация всей страны". Ну і вось яна, „лямпачка Ільіча".

Цяпер гэтая фатаграфія ўспрымаецца інакш і даволі сур'ёзна, бо, адкінуўшы назву, пастаноўку кадра і рэжысуру, мы бачым праўду таго жыцьця, якую фатограф ня мог схаваць.

Першае фота, якое мы тут дэманструем, – гэта добра вядомая за саветамі фатаграфія Шайхета, якая называецца „Фінінспэктар у нэпманкі" (1928 г.). Гэта заказная фатаграфія на тэму ліквідацыі НЭПа і шкоднасьці „нэпманаў" як кляса. Ідэалягічная падкладка бальшавікоў зразумелая. Нават тады, у тых прапагандысцкіх абставінах, гэты твор рабіў уражаньне сваёй выразнасьцю вобразаў і жыцьцёвай адпаведнасьцю. Цяпер, праз 90 гадоў, ідэалягічная зададзенасьць зьнікла, фатаграфія стала прамаўляць сама за сябе. І той факт, што фатограф адлюстраваў у выяве рэальную фатаграфічную праўду (хоць і для фальшывай прапагандысцкай мэты), той факт выявіў сапраўдную рэальнасьць у вобразах таго часу так, як яно было на самой справе. Адначасна адбылося і асэнсаваньне сапраўднай гістарычнай ідэалёгіі здымка.

Фота ў гэтым сэнсе сапраўды выдатнае. Яно зроблена па ходу рэальнага дзеяньня. Хоць кадр пастановачны, але тыпажы жывыя, „схопленыя" камэрай у жыцьцёвых паводзінах. Прытым, калі чэкіст-фінінспэктар быў вольны ў сваіх паводзінах, то прадпрыймальніцы было не да фатографа (мяркую, што такі зьдзек зь людзей у цяперашнім рэжыме на Беларусі добра зразумелы).

Вобразы на фатаграфіі проста клясычныя, што лубянец-фінінспэктар, які прыйшоў „уничтожать врага”, што зьбянтэжаная прадпрыймальніца – „классовый враг” („вшівая блоха”, па сёньняшняй рэжымнай тэрміналёгіі) – „нэпманка”, якая, відаць, усяго і гандлюе якой-небудзь фаршаванай рыбай ці фаршмакам у сваёй прыватнай крамцы.

Фатаграфія, праўда, сыграла злы жарт зь вернападданым фотографам Шайхетам. Ягоны талент выйшаў тут з падпарадкаваньня творцы і паківаў на яго пальцам. Цяпер фатаграфія ўспрымаецца як вельмі выразная жанравая ілюстрацыя бальшавізму і ленінскай антычалавечай эканамічнай палітыкі. Эпоха тут, як у люстэрку.

Адступаючы крыху ўбок, заўважу, што такія кур’ёзы бывалі на пераломе палітыкі ня толькі з фатаграфіяй. Але менавіта „кур’ёзы”. У той жа час, як у фатаграфіі, тут выяўляецца яе фэнамэнальная ўнутраная сутнасьць. У 30-х гадах, напрыклад, Кандрат Крапіва напісаў такую сталінісцкую п’есу „Хто сьмяецца апошнім” у падтрымку сталінскай палітыкі змаганьня з „ворагамі народа”. Пасьля хрушчоўскай адлігі ў 1960-х тэатр Янкі Купалы пераасэнсаваў гэтую п’есу і аднавіў спэктакль 1939 года ўжо як „антысталінскую” пастаноўку. Было вельмі цікава назіраць, як у час адной з прэм’ер адноўленага і пераасэнсаванага спэктакля Кандрат Кандратавіч сядзеў у дырэктарскай лёжы сур’ёзны, непранікнёны і засяроджана жаваў губамі. (Вядома, што Крапіва быў перакананым сталіністам і такім застаўся да канца жыцьця.)

Аднак п’есы „шматвектарнага ўжываньня” залежаць выключна ад рэжысёрскай і акторскай інтэрпрэтацыі. Кур’ёз з Крапівой не адзіны ў тэатры.

Тым часам фатаграфія мае толькі адзін вектар мастацтва – фатаграфічную праўду, і ўсе інтэрпрэтацыі яе, якія супярэчаць праўдзе, зьнікаюць з цягам часу, як дым.

Для замацаваньня сваіх разваг прадэманструю яшчэ адну выдатную фатаграфію А. Шайхета. Яна называецца „Аднагалосна. Выбары ў мясцовыя Саветы”.

Гэтыя бальшавіцкія „выбары” адбываліся ў 1925 годзе недзе ў Расеі. Фотограф дабрасумленна адлюстраваў падзею новай „народнай” улады. Тады бальшавікі думалі, што такімі здымкамі яны ілюструюць усенародную падтрымку савецкай уладзе. Цяпер мы бачым, што гэта былі за „выбары” і што за „тайнае галасаваньне”.

Зьвернем ўвагу на напружаныя напалоханыя тыпы расейскіх вясковых людзей і на пластыку паднятых рук. Асабліва на цэнтральную фігуру кампазыцыі (мужыка ў „тулупе”), на яго зьбянтэжаны выраз твару і вадзяністы позірк з дэманстрацыяй нейкай вымушанай фальшывай гатовасьці. Асабліва прааналізуем, як ён падняў руку „за”. Так падымаюць рукі хіба пад каманду „гэндэ гох!”.

Як бачым, і тут фатаграфічная праўда сказала сваё апошняе слова (дадам, што дзякуючы таленту фатографа і насуперак ягонай ідэалёгіі).

(Фатаграфіі А. Шайхета ёсьць у вольным Сеціве.)

17

САВЕЦКІ САЮЗ ПЛЮС ГАМІНЬДАН

Прапаную паглядзець дзьве фатаграфіі французкага фатографа ***Анры Карцье-Брэссона***, тэматычна зьвязаныя адным паняцьцем – „натоўп” альбо грамада людзей. Гэта добрыя фатаграфіі.

Першае фота зьнятае ў 1954 годзе на ВДНГ у Маскве і называецца ***„Савецкі Саюз. Масква. 1954.”*** Другое – зьнятае ў 1948 годзе ў Шанхаі (Кітай) і называецца ***„Апошні дзень раздачы золата гаміньданаўцам. Шанхай. 1948.”***

Калі я паказваў першую фатаграфію недасьведчаным людзям і задаваў пытаньне, што гэта за грамадзтва, адказ быў такі: „Гэта нешта таталітарнае і злое”. Адказ, як кажуць, ляжыць на паверхні, дастаткова глянуць на фота. Але трэба ўлічыць, што тыя, што жылі ўнутры гэтага грамадзтва, ня мелі такога вострага адчуваньня. Абставіны былі штодзённыя, для шмат каго прывычныя, успрыняцьце і рэакцыі прытупленыя.

Таму фатаграфіяў такога роду, зробленых савецкімі фатографамі, практычна, не існуе. Трэба было прыехаць зь іншых абставінаў, зь іншага жыцьця, каб прывычная савецкая рэчаіснасьць, адлюстраваная ў фатаграфіі, стала адкрыцьцём для самых „падсавецкіх людзей”.

Такім чалавекам са сьвежым вокам зь „іншага сьвету” стаўся якраз Карцье-Брэссон. І сапраўды, хочаш даведацца, што такое Савецкі Саюз, паглядзі на гэтую фатаграфію. Тут усё ягонае грамадзтва, толькі не 150 мільёнаў, а 15 тысяч, квінтэсэнцыя. Адпаведна, усё у канцэптуальным і канцэнтраваным вобразе.

Савецкія афіцыёзныя мастакі любілі пісаць такога кшталту станкавыя карціны, рабіць манумэнтальныя роспісы, дзе паказвалі гэтакае ўвасабленьне палітідэалёгіі камунізму – „вялікі савецкі народ” – гэтакі мажорны натоўп, які некуды імкнецца ў праменьнях камуністычнага сонца. Такое было мастацтва ў СССР.

На фатаграфіі Карцье-Брэссона фантомны роспіс савецкага мастацтва спушчаны ў рэчаіснасьць.

Ізноў жа, зыходзячы з канцэпцыі нашай тэмы і правіла „аднаго кадра”, калі задаць тэму „Савецкі Саюз” і выявіць яе ў адным кадры, то фота Карцье-Брэссона якраз і адпавядае выкананьню такой задачы. Савецкі Саюз тут, як на далоні – злая маса малога „інтэрнацыянала”. Зьвернем увагу, як „рацыянальна” разьмешчаныя ў натоўпе „вайсковыя шапкі” і які выгляд у тых „ваенных”, што на пярэднім пляне (якраз як у фінінспэктара з фатаграфіі Шайхета). Тут што ні аблічча, то вобраз, характэрны савецкі тыпаж, злосны і падазроны. Пад гэтую карціну трэба б толькі падключыць яшчэ фанаграму „Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек”. Тады, відаць, успрыняцьце вобразу і абсурду было б найлепшым.

Глянуўшы на другую фатаграфію Карцье-Брэссона, таксама паспрабуем адказаць на пытаньне: „Што гэта такое?” Звычайна адказ быў такі: „Гэта нешта нізкае”. І яшчэ: „Калі даць гэтым людзям нешта матэрыяльнае, дык яны пойдуць па галовах”.

У прынцыпе, адказ амаль дакладны, але патрабуе разваг. Гісторыя гэтай фатаграфіі такая. Ход грамадзянскай вайны ў Кітаі паказваў, што камуністы пяройме уладу над краінай. У сьнежні 1948 года часопіс ”Лайф” накіраваў Карцье-Брэссона ў Кітай зрабіць здымкі пра тое, як будзе адбывацца пераход улады да камуністаў. У гэты час (у значнай ступені, дзякуючы камуністычнай прапагандзе) у Кітаі рэзка ўпала каштоўнасьць папяровых грошай, пачалася бурная інфляцыя. І тады партыя Гаміньдан прыняла беспрэцэдэнтнае (кітайскае) рашэньне: разьмеркаваць залаты запас грошай паміж людзьмі. Кожнаму павінны былі выдаць па 40 грамаў золата. Пачалося „стаўпатварэньне” каля банкаў. Тысячы людзей перад уваходам

(1)

у банкі сьціскаліся ў адну масу. Паліцыя нічога не рабіла. У выніку дзесяць чалавек былі задушаныя насьмерць. Карцье-Брэссон сфатаграфаваў якраз натоўп у чарзе каля аднаго з банкаў у апошні дзень выдачы золата. Здымак так і называецца „Апошні дзень раздачы золата Гаміньданам. Шанхай, 1948 г.”

Як і першае фота, гэта здымак рэпартажны. Фатографу трэба было ўбачыць і сфатаграфаваць (што Карцье-Брэссон і зрабіў). Уражаньне ад фатаграфіі вельмі цяжкае. Першая думка (як і ў папярэднім здымку), што нельга даводзіць людзей да такога стану, калі яны трацяць воблік чалавечы.

Камунізм для мяне асацыюецца з чаргой, са сьціснутым натоўпам. Я ўбачыў яго з першых гадоў сьвядомага жыцьця (канец 40-х – пачатак 50-х), як ён толькі прыйшоў на нашу зямлю (у Віленшчыну). Прывозілі бочку з сьмярдзючай камсой, і нашыя прыгожыя, харошыя людзі вымушаныя былі душыцца ў чарзе, каб купіць гэтай дрэні.

Кітайцы на здымку ў здушаным натоўпе выклікаюць шкадаваньне і дыскамфорт у душы ад сузіраньня, як прыніжаюць людзей. Натоўп саветаў на першым фота выклікае пачуцьцё бясьсільля і жах.

Мне ўжо прыходзілася разважаць пра фэнамэн біялягічнай прасторы чалавека і сувязь яго з этнічным, культурным і сацыяльным чыньнікамі. Пасьля назіраньняў прыходзіш да думкі, што кожны этнас мае свой маштаб індывідуальнай прасторы. У Злучаных Штатах, напрыклад, якая б ні была чарга, скажам, да паштовага ваконца, ці каля касы, ці на прыпынку аўтобуса, людзі стаяць так, што не датыкаюцца адзін да аднаго. Ніхто ні пры якіх абставінах не забягае наперад (такое не прыходзіць нават у галаву). За 15 гадоў я такога ні разу ня бачыў. Прытым каля ваконца (прылаўка, касы) можаш быць столькі, колькі табе неабходна, пакуль не залагодзіш сваю справу. Ніхто ніколі ня выкажа нецярпеньня. Калі ж ты незнарок рукой ці пальцам дакрануўся да каго і не

пасьпеў хутка некалькі разоў сказаць сваё „соры” (і пры гэтым усьміхнуцца), той адварочваецца і зьдзіўлена-запытальна пазірае на цябе. Яго цікавіць, што каму ад яго трэба.

У Савецкім Саюзе было ўсё інакш. Вось дзесьці у Пухавічах ці Ліпнішках адчыняюць дзьверы сельскага аўтобуса. Чалавек 15-20 пасажыраў (усе зь білетамі) згрудзіліся ў адну чалавека-масу так шчыльна, што ніхто ня ў стане зайсьці ў аўтобус. Потым хтосьці прарываецца... ну, і гэтак далей. Тым часам побач, на Віленшчыне каля Вільні такога не было. Культура? Магчыма. У Варшаве, напрыклад, людзі ў грамадзкіх месцах, у транспарце, на вуліцы, у мэтро паводзяць сябе прыстойна, ніхто ня цісьнецца, не штурхаецца. Але вось гадоў 10 таму вялікая ўнівэрсальная крама аб’яўляе, што „такога, маўляў, дня” будзе прадаваць радыёапаратуру (у асноўным, старыя магнітафоны і „транзістары”) па цэнах, заніжаных у некалькі разоў. У 6 гадзін раніцы прызначанага дня каля ўваходу ў краму згрудзілася тысячы людзей. Калі адчынілі дзьверы, пакупнікі зьмялі ўсё: і паліцыю, і загарадкі, высадзілі дзьверы і вітрыны і беглі да прылаўкаў, як мангольская коньніца ў стэпе... (пра гэта паказалі нават тэлерэпартаж).

А культурныя ж людзі. І навошта ім тыя „транзістары” ці састарэлыя магнітафоны?! Ды і прадавалі ўсяго некалькі дзясяткаў адзінак. Не было там Карцье-Брэссона, а то ўзбагаціліся б мы фатаграфіяй, накшталт ”раздачы золата Гаміньданам”.

Тут, праўда, мы маем справу з псіхалагічным фэномэнам, які ў народзе называецца „халява”. Пра гэта асобая размова. Таму вернемся ўсё ж да чаргі. Відавочна, што існуе біялагічная прастора (тэрыторыя) індывідуума. Відаць, што яна розная ў розных этнасаў. Несумненна, што ўсё гэта зьвязана з культурай і соцыюмам. І кожная аснова мае значэньне.

Аднак тут відавочнае і тое, што гэты інстынкт этнасоцыакультурнай прасторы чалавека (індывідуума) вельмі крохкі. Існуюць механізмы, якія часова на пэўны момант могуць амаль цалкам зламаць культурную аснову чалавека, ператварыць на імгненьне грамадзтва ў чараду, а чалавека ў асобіну чарады, вызваліць жывёльныя інстынкты.

Часам такое здараецца ад зьбегу абставінаў, ад „тэхналягічных” памылак арганізатараў (прыклад з Гаміньданам), ад антычалавечай палітыкі (СССР), і найгорш, што тое становіцца справай маніпулятараў і правакацыйных задум. Зло распрацавала цэлую сістэму тэхналёгіяў нішчэньня чалавечай свабоды, асобы, нацыі і грамадзтва.

Гэтая размова, аднак, ужо выходзіць далёка за рамкі нашай тэмы. Але прысутнасьць тут такіх разваг зыходзіць з усьведамленьня адэкватнасьці ўспрыняцьця мастацтва.

Жудасная чарга, што на здымку фатографа, – гэта ня ёсьць выключна кітайская зьява і не аблічча партыі Гаміньдан. Мы, беларусы, эўрапейцы, у падобных сытуацыях выглядаем гэтак сама, і яшчэ горай. Фатаграфія выклікае супярэчлівыя рэфлексіі, але засяродзіцца варта на пачуцьці сораму, які яна выклікае (бо праекцыя на сябе) і на жалю да гэтых людзей.

Грамадзтва, улада, дзяржава не павінны апускацца да самапрыніжэньня чалавека, нават дбаючы пра яго дабрабыт.

У заключэньне некалькі слоў пра аўтара здымкаў. Анры Карцье-Брэссон добра вядомы ў Эўропе і ў сьвеце фатограф. Ён пражыў доўгае жыцьцё (1908-2004), але пік ягонай творчасьці прыходзіцца якраз на ягоную сярэдзіну. У гісторыю фатаграфіі ён увайшоў ня толькі сваёй творчасьцю, але і тым, што ён, фактычна, першы засвоіў кінастужку ў творчай і рэпартажнай фатаграфіі, прыстасаваўшы да гэтага камэру „Лейка”. (Нагадаю, што спачатку „Лейка” была створана ў якасьці экспанометра пры кіназдымках. Яна не прызначалася для творчай фотапрацы. Пазьней Лейка стала культавай камэрай у рэпартажнай фатаграфіі.)

Другая адметнасьць Карцье-Брэссона – гэта тое, што ён выпрацаваў асаблівую індывідуальную манеру рэпартажнай здымкі вузкастужкавай мабільнай камэрай. Калі адным словам – гэта спосаб непрыкметнага падгляду, ці непрыкметнай прысутнасьці.

(2)

І трэцяе – гэта сама асаблівасьць яго творчасьці. Карцье-Брэссон валодаў прыроджанай фатаграфічнай інтуіцыяй. Працуючы найбольш у галіне жанру, ён умеў прадбачыць разьвіцьцё падзеяў і сцэн, і трапляў зрабіць здымак у самы характэрны момант (прынцып „адпаведнага кадра").

Здымаючы ў асноўным на вуліцы, Карцье-Брэссон нарабіў шмат цікавых і дасьціпных здымкаў, рызыкуючы ўтапіцца ў дробнатэм'і, але часам яго востры зрок і просьценькая камэра выдавалі сапраўдныя адкрыцьці і творчыя дасягненьні.

Карцье-Брэссон быў, бадай, ці ні адзіным фатографам з Захаду, якога ўспрымалі і друкавалі ў Савецкім Саюзе (відаць, з-за ўвагі да сацыяльнай тэмы). На Захадзе яго імя таксама моцна разрэклямавана як выдатнага рэпартажнага фатографа.

(Здымак „Савецкі Саюз. Масква. 1954" узяты з Сеціва, дзе ён вольна разьмешчаны. Фота „Апошні дзень раздачы золата Гаміньданам. Шанхай, 1948" перазьняты з фотаальбома: Peter Galossi, Henri Cartier-Bresson. The Modern Century. – New York, 2010.)

(1)

18

„ФРОНТ. ЁН МАЁ І ТВАЁ АДРАДЖЭНЬНЕ...”

(З гімну БНФ. Аўтар С. Сокалаў-Воюш)

Гэтыя фатаграфіі я ўжо друкаваў неаднаразова і ў сваіх кніжках, і ў „Беларускіх Ведамасьцях”. Гэта добрыя фатаграфіі. Яны адлюстроўваюць і перадаюць дух Народнага Фронту і нашай нацыянальнай рэвалюцыі ў пачатку 90-х гадоў. І галоўнае, яны паказваюць вобразы прыгожых, ахвярных людзей, сьветлых беларусаў, якія змагаліся супраць расейскага камунізму за незалежнасьць Беларусі і вольную Бацькаўшчыну.

Невядомыя нават аўтары гэтых фатаграфіяў. Мне пераслалі іх у Варшаву нашы партыйцы-франтаўцы без аніякіх аўтарскіх пазнак. Той, хто здымаў, ня рупіўся пра сябе. Таму я лічу, што аўтар тут калектыўны адзін: Беларускі Народны Фронт.

Першы здымак называецца ***„Дэманстрацыя Народнага Фронту ў Горадні. 1991 г.”*** Беларускі Народны Фронт у пачатку 90–х гадоў – гэта сапраўдны народны рух. У ім удзельнічалі людзі працы, інтэлігенцыя, рабочыя, інжэнеры, служачыя, былыя вайскавікі, дробныя прадпрыймальнікі, работнікі аховы здароўя, вучоныя, мастакі, хатнія гаспадыні – увесь спэктар грамадзтва. Гэта былі людзі, якія стваралі матэрыяльныя і духоўныя каштоўнасьці, мелі цьвёрды сацыяльны статус, павагу ў грамадзтве і адказнасьць за свае дзеяньні. Сярэдні ўзрост людзей у Народным Фронце адпавядаў ідэальнай палітычнай шкале: 40-45 гадоў. Гэта яны, гэтыя людзі, сэрцам ўспрынялі Курапаты і падтрымалі барацьбу за незалежнасьць Айчыны. Яны прыўнесьлі сваю энэргію, чалавечнасьць, веру і здаровы дух у змаганьне за ідэалы свабоды.

Другая фатаграфія называецца ***„Гэта мы, Божа”.*** Тут сфатаграфаваныя абліччы людзей на мітынгу БНФ у пачатку 90-х.

(2)

Вось яны, гэтыя людзі Народнага Фронту, перад намі на фатаграфіі. На мітынгі БНФ яны хадзілі, як у храм, як на малітву, як на глыток паветра, цэлымі сем’ямі, разам зь дзецьмі і бацькамі. Гэта на іхныя плечы абаперлася нашая незалежнасьць. Угледзімся ў іхныя адкрытыя, напоўненыя ўнутраннай прыгажосьцю абліччы, у іхныя вочы, сарамлівыя ўсьмешкі... Гэта наш народ. Гэта мы самыя. Любем жа гэты народ, ён вельмі харошы.

19

ЦІХАЯ МАЛІТВА

Калі б я ўбачыў гэтую фатаграфію ў маладосьці, то наўрад ці надоўга спыніў на ёй позірк. Магчыма, нават, улічваючы, што ад нямецкіх рук загінуў бацька і два родныя дзядзькі, то пэўна не спачуваў бы. Цяпер жа я вяртаюся да яе зноў і зноў, і бачанае працінае маю істоту.

Гэта рэпрадукцыя з паліграфічнага выданьня, узятая з Сеціва. Аўтар не пазначаны. Называецца фота „Нямецкі каталіцкі ксёндз Сьвятога Сэрца з Бромбэргу ў ціхай малітве перад целамі забітых немцаў". На пярэднім пляне ляжаць жаночыя трупы, у цэнтры ў цывільным адзеньні сьвятар, на заднім пляне ў полі ля дарогі пусты легкавік, трохколавы матацыкал і аўтобус з парасчыненымі дзьвярыма. Краявід, з гаспадарчымі пабудовамі ўдалечыні і лесам на гарызонце, нагадвае беларускі, быццам дзе-небудзь пад Ракавым, ці Мар'інай Горкай.

Гледзячы на здымак, уражвае адчуваньне мёртвай цішыні. Здаецца, што тут пануе толькі малітва сьвятара і, нібы шэлест лёгкага ветру, гучыць над жалобнай карцінай. Усё гэта адчуваецца ў фатаграфіі настолькі выразна, што цяжка адарвацца ад яе меланхалічнага агляданьня.

Успамінаю страшныя здымкі савецкіх ваенных фатакораў (Д. Бальтэрманца і інш.). Вось фота: на гразкай, развэдзганай коламі расейскай дарозе валяюцца трупы забітых, нейкія людзі (быццам бы кабеты), захутаныя ў рызманы, нібы пудзілы, схіляюцца над трупамі, хочуць пазнаць.

Глянуў – і гартаеш далей. Глядзець ня хочацца, цяжка. Жах і прыкрасьць. Савецкія фотакоры думалі, відаць (як і шмат хто цяпер), што чым больш натуралістычна пакажуць трупы, кроў і гразь, тым больш паўзьдзейнічаюць на гледача, тым мацней выявяць злачынствы вайны. Такое думаньне і падыход, магчыма, і патрэбны ў крымінальнай здымцы, але не стасуецца да фатаграфіі як сродку адлюстраваньня спыненага часу і вобразнага яго адбіцьця. Натуралізм у фатаграфіі можа выклікаць фізіялагічную рэакцыю арганізма там, дзе трэба суперажываць, разумець і адчуваць. У мастацтве, як нідзе, нельга, як кажуць, блытаць „Божы дар зь яешняй", нават калі адлюстраваньне датычыць гвалтоўнае сьмерці. У творчасьці паказаць сьмерць – гэта ня значыць дакумэнтальна сфатаграфаваць нежывых. Тут вельмі глыбокая і складаная вобласьць адлюстраваньня, і тым больш у фатаграфіі.

У ***„Ціхай малітве"*** (гэта мой скарот назвы) менавіта фігура сьвятара ў маленьні над забітымі і адчуваньне цішыні, якая пануе пасьля стрэлаў, пустыя машаны і безьлюдзь вакол – усё разам стварае той шчымлівы балесны настрой, які ўзьнікае ад падсьведамай экстрапаляцыі трагічных падзей на сваю асобу. Неўсьвядомлена чалавек-глядач нібы ўваходзіць у фота-карціну ў гэты стан трагічнае цішы, і над целамі мёртвых суперажывае сваё.

Так праяўляецца прырода катарсісу пры ўспрыняцьці мастацтва трагічнай зьявы. (Дадам, што эмоцыі катарсісу пачынаюцца ад творцы, а потым рэзаніруюць у душы ўспрымальніка. Успомнім з расейшчыны: „...над вымыслом слезами обольюсь".)

Фатограф, які здымаў гэтую сьмерць (выглядае, што камэра была 6х6), наўрад ці быў спакойным. Узбуджэньне часам абвастрае бачаньне і адчуваньне і паказвае адзіна правільныя рашэньні (праўда, не заўсёды і не ва ўсіх). Як бы там ні было, фатаграфія зьнятая тут клясычна і аптымальна. Ніякія іншыя ракурсы і кропкі здымкі ў гэтай сытуацыі не патрэбныя.

Тут я адзначыў галоўнае, што можна сказаць, аглядаючы гэты здымак як твор фатаграфіі. І такіх прыкладаў з адлюстраваньня вайны шмат. Мы бачым толькі кадр, які ўражвае, ня

ведаючы (і часта ня думаючы), што адбывалася за кадрам. Для мастацкай ідэёвасьці фатаграфіі гэтае веданьне часьцяком ня мае значэньня. Але фатаграфія мае дакумэнтальную аснаву (і адпаведна – дакумэнтальную функцыю). Веданьне яе пашырае інфармацыю аб фатаграфіі, засьцерагае нас ад фатаграфічных містыфікацыяў і ацэначных памылак.

Па грамадзка-палітычным і гістарычным гучаньні „Ціхая малітва” далёка ня простая фатаграфія. Яна датычная да фактаў, спрэчкі па якіх доўжацца па сёньняшні дзень. Трагічныя падзеі адбыліся ў Бромбэргу (Быдгошчы) ў першыя дні нямецка-польскай вайны. Трэцяга верасьня 1939 года спэцаддзелы Гестапа і СС арганізавалі правакацыйную дыверсію ў Бромбэргу супраць адступаючага польскага войска, імкнучыся ўцягнуць у напад нямецкае насельніцтва горада і з’імітаваць „народнае паўстаньне”, каб казыраць потым перад міжнароднай супольнасьцю. „Народнага паўстаньня” не атрымалася, але сытуацыя на тры дні выйшла з-пад усялякага кантролю, войска страляла па ўсіх падазроных. У выніку (па польскіх зьвестках) было забіта больш трохсот чалавек цывільных немцаў і палякаў (прытым немцаў у 3-4 разы болей).

Прапагандысцкая машына Гёбэльса раскруціла падзеі, як этнічны генацыд нямецкага насельніцтва з боку палякаў, а аддзелы Вэрмахта, уступіўшы у Бромбэрг, пачалі расстрэльваць цывільных палякаў проста на гарадзкой плошчы і забілі (па польскіх зьвестках) больш трох тысяч чалавек (па нямецкіх зьвестках – 600 – 800 чалавек). Да сёньняшняга дня чуюцца абвінавачваньні ў генацыдзе з абодвух бакоў, хаця злачынства гітлераўцаў відавочнае.

Такая гісторыя за кадрам гэтага здымка. Перад намі адна з трагічных і вельмі сумных фатаграфіяў вайны.

(1)

20

ЗАЧАРАВАНЬНЕ СТЫЛЮ

Французкі фотамастак ***Жак Анры Лярціг*** пражыў 92 гады (1894-1986), але вядомасьць і потым славу ён атрымаў толькі ў 69. Да гэтага яго амаль ніхто ня ведаў, хаця фатаграфаваць ён пачаў з шасьцігадовага ўзросту бацькавым фотаапаратам. Ён фатаграфаваў увесь час, паходзіў з культурнай багатай сям'і, быў крыху лёгкадумным, але педантам. Лёгкадумства каштавала яму тры разы жаніцца, але апошняя якасьць спрычынілася да таго, што свае фатаграфіі ён акуратна афармляў у велізарныя альбомы і да 70 гадоў нарабіў іх 120. Выпадак дапамог яму стаць вядомым, і ён, як той Джэк-Лонданскі Марцін Ідэн, пусьціў свой жыцьцёвы альбомны набытак у ход. Гэткім чынам сьвет даведаўся пра выдатнага і арыгінальнага фатографа, які здымаў усё навокал, але, на маю думку, выявіўся найлепш як выдатны і густоўны стыліст.

Асабліва плённым ў гэтым сэнсе быў яго пэрыяд перад 1-й Сусьветнай вайной. Малады Лярціг стварыў у гэты час цэлую сэрыю стылёвых здымкаў „фешэнэбельных дам” у мадэрновым адзеньні з шырокімі капелюшамі, у футрах, у доўгіх расклёшаных сукнях і зборках з тылу фігуры. Прытым здымаў ён іх у асноўным на шыкоўным праспэкце дзю Буа дэ Булонь (Булонскі лес), фактычна, рабіў рэпартажную здымку непавароткай, груваскай камэрай. „Булонскі лес”, рэпартажна зьняты Лярцігам і запоўнены парыжскай публікай стогадовай даўніны, пакідае незабыўнае ўражаньне.

(2)

(3)

Тут я прапаную паглядзець адну фатаграфію мадам 1911 года з гэтай сэрыі **(фота 1)**. Называецца фота ***„Анна ля Прадвіна. Авэню Булонскі лес".*** Адчуваньне стылю фатографам вытрымана настолькі дакладна, што ўгадваеш гістарычны час бездакорна. Выдатная ўраўнаважаная і дынамічная кампазыцыя і высокая прафэсійная і эстэтычная культура фота. Яно хораша аддрукавана. Заўважце, што насычаны чорны тон мае толькі цэнтральная фігура мадам, прапрацавана ільсьніцца футра. Тым часам увесь астатні фон істотна выбелены. Аўтамабіль і карэта, якія павінны б быць таксама чорнымі і „спрачаліся б" з асноўнай фігурай, тут прыглушаны, маюць шэры колер. Нэгатыў быў дасканала апрацаваны (у такіх выпадках фон нэгатыва звычайна пакрывалі чырвонай анілінавай фарбай).

На другім здымку Лярціга **(фота 2)** мы бачым ужо гэты *шматлюдны Булонскі лес.* Фатаграфія зачароўвае жывой і натуральнай атмасфэрай, якая там існавала, перадачай настрою людзей. Самае дзіўнае тут, што няма адчужэньня ад эпохі (1911 год), цалкам зразумелыя людзі. Такое ўражаньне, што зьняты сёньняшні дзень (толькі ўсе апранутыя па-іншаму).

Адкуль такое ўражаньне? Найперш, зьнята па сучаснаму, рэпартажна. Ніхто не заўважае фатографа. Ён нібы растварыўся ў сваёй фатаграфіі. Але галоўнае ў іншым. Усе здымкі Лярціга тае пары выклікаюць такое зачараваньне. Тут асаблівасьці ягонага стылю, выяўленьне творчай індывідуальнасьці.

Праз 10 гадоў, за часы позьняга мадэрнізму, стылістыка адзеньня, архітэктуры, быту і мода зьмяніліся. Лярціг ізноў жа дакладна трапляе ў эпоху. Часткова гэта зьвязана з тым, што ён здымае вышэйшыя пласты грамадзтва, якія заўсёды былі індыкатарам і носьбітам пераменаў.

Прапаную яшчэ адзін характэрны здымак Лярціга з 20-х гадоў **(фота 3)**. Назавём яго ***„Партрэт з аўтамабілем".*** Ён адразу прыцягвае да сябе ўвагу сваёй незвычайнасьцю. Але калі б мы падумалі, што гэтыя дзябёлыя, відаць, пад два мэтры дзеўкі ёсьць блізьняты, то памыліліся б. Гэта адна і тая ж асоба, па-майстэрску зьнятая і змантажаваная фатографам. Тэхнічна гэтая праца зроблена віртуозна. Лярціг нарабіў дзясяткі такіх партрэтаў з „раздваеньнем" асобы, прымушаючы гледача нестандартна думаць і ўспрымаць ягоную творчасьць.

Гэта партрэт ад вясёлага, здаровага, трошкі гумарыстычнага пачуцьця. Тут, ізноў жа, дакладна вытрыманы стыль 20-х гадоў мінулага стагоддзя (няма нічога чужароднага, нестылёвага).

У творчасьці Жака Анры Лярціга адчуваецца гэтакая натуральная шляхетнасьць, густ, вышэйшасьць вобразнага думаньня. А гэта якасьці добрага мастака і добрай фатаграфіі.

(Гэтыя фатаграфіі Лярціга шматкроць друкаваліся ў розных альбомах і фотачасопісах. Фатаграфіяй „мадам" запоўнена вольнае Сеціва. Фота 2 перазьнята з альбома Parisiennes. A. Celebration of French Women. – Paris, Flammarion, 2007).

(1)

21

КУРАПАТЫ. ВЕЧНЫ СПАКОЙ

Фота фрагмэнту Народнага мэмарыялу Курапаты, якое мы тут разглядаем **(фота 1),** зроблена ***Ільлёй Богданам***. Фатаграфія хораша скампанавана кампазыцыйна, няблага апрацавана і добра зьнята. Добра, таму што тут схоплены і выяўлены такі мэмарыяльны настрой і халодны асеньні ранак – стан прыроды і няўлоўны стан яе духа. Менавіта такія якасьці трэба найперш шукаць у гэтым лесе, каб выявіць яго зьмест.

(2)

Фота прыгожа глядзіцца, асабліва касыя цені ад дрэваў на мерзлай траве. Лінейная кампазыцыя складаецца з камбінацыі лініяў, якія маюць эмацыйнае выяўленьне. І гэта таксама спрыяе траплянью ў адпаведны настрой.

Касыя дыяганальныя лініі (асабліва калі цені на траве ад нізкага сонца) выклікаюць пачуцьцё трывогі, непакою, чаканьне нечага невядомага. Вертыкальныя лініі (у дадзеным выпадку тонкія сосны) выклікаюць пачуцьцё велічы, узьнёсласьці, нават радасьці, як ад камфорту адчуваньня руху (рухацца, ехаць, ляцець, плысьці – заўсёды прыемна).

Чатыры крыжы, малеючыя ў пэрспэктыве, ствараюць рытм, выклікаюць уражаньне сымвалічнай адушаўлёнасьці сваімі распрасьцёртымі формамі і паўторам. Усё гэта спрыяе стварэньню таго настрою, пра які я казаў у пачатку, накладваецца на асьветленую сонцам далячынь і ледзь прыкметную паветраную смугу.

Тут мы робім як бы анатомію складнікаў настраёвага падтэксту і тонкага ўражаньня ад гэтай фатаграфіі. Фатограф усё гэта звычайна адчувае інтуітыўна, калі мае густ і эстэтычнае ўспрыняцьце хараства. Тады застаецца толькі выбраць і зрабіць здымак. Але веданьне складнікаў чыста рацыянальна таксама нікому яшчэ не пашкодзіла.

Курапаты здымаць няпроста. Фармальнымі здабыткамі тут не абыдзешся. Само гэтае месца патрабуе раскрыцьця яго глыбіннага зьместу і сэнсу існаваньня. Ільля Богдан зрабіў якраз добрую фатаграфію, якая пабуджае да перажываньня і жаданьня доўга яе сузіраць.

Другая фатаграфія – ***„Перад Крыжам Пакуты”*** **(фота 2)** – зьнятая невядомым аўтарам у пэрыяд да 2003 года.

Зьмест і сюжэт яе кажа сам за сябе. Здымак, як і ўсялякае сьведчаньне пасіянарнага звароту да Бога, уражвае нашы пачуцьці. Фатограф схапіў момант, калі гэты пажылы чалавек (магчыма, калека) ёсьць прыўкрасны. Зьвяртаньне да Бога ў надзеі й пакоры ўзвышае чалавека, робіць яго прыгожым.

Гэты беларус прышоў пад Курапацкі Крыж на мыліцах зь Беларускім Сьцягам і на каленях уздымае рукі да Ўсявышняга. Безумоўна, што для яго ўсё гэта мае глыбокі і абавязковы сэнс. І мы разумеем, што на шчырым духу такіх людзей найперш трымаецца наша Воля.

Фатограф тут апынуўся ў патрэбным месцы і ў неабходны момант. Гэта, дарэчы, галоўная ўмова добрага рэпартажу, зьяўляецца складнікам фатаграфічнага таленту.

22

ДЗЯЎЧЫНА ЗЬ „ЛЕЙКАЙ"

Дваццатыя гады мінулага стагоддзя вызначыліся ў эўрапейскім мастацтве пошукам новых формаў і шматлікімі фармальнымі экспэрымэнтамі. Фактычна, гэта былі пошукі новага стылю. Новы стыль так і ня быў знойдзены па той прычыне, што такая зьява вынікае з новага супольнага бачаньня сьвету, пагрунтаваным на агульных ідэйных, духоўных і сацыяльных чыньніках, якія ўплываюць на эстэтыку. Такога адзінства якраз не было. Эўрапейскае грамадзтва дэманстравала зьяву ўсё ўзрастаючай энтрапіі і разладу ў галовах, сутыкненьне розных сацыяльных сістэмаў і (што немалаважна) пранікненьне ідэяў тупіковага маргіналізму ў гэтыя сістэмы (фашызм, камунізм, абстракцыянізм у мастацтве і г. д. – усё гэта якраз ёсьць вынік эскалацыі такога маргіналізму).

Стыль не вынаходзіцца зададзенасьцю з гары. Ён ёсьць натураньны працэс. Пошукі адзінага зададзенага стылю ў даваеннай Эўропе праілюстравалі толькі „заідэалагізацыю" мастацтва і распад агульнай эстэтыкі, але адначасна вызначыліся ўсё ж арыгінальнымі мастацкімі дасягненьнямі, у тым ліку ў кіно і фатаграфіі (С. Эйзенштэйн, Л. Рыфэншталь, А. Родчанка і інш.)

Аляксандар Родчанка, практычна, адзіны савецкі фатограф, якога Захад уключае ў сваё разуменьне (даволі суб'ектыўнае, праўда) „пантэону" сусьветнай фатаграфіі.

Фармальныя падыходы і экспэрымэнты Родчанкі сапраўды цікавыя, выяўлялі дух эстэтыкі канструктывізму ў фатаграфіі і жаданьне ўсё перакуліць, паставіць з ног на галаву.

Гэта быў таленавіты чалавек, але зьвязаны з гнілым асяроддзем Маякоўскага ды Брыкаў, што не магло на яго не ўплываць. Аднак па сваім узроўні Родчанка быў усё ж іншы. Ён меў featureзнабаковы, сапраўдны талент і цэльную натуру і, што істотна, стварыў моцную мастацкую сям'ю аднадумцаў, дзе шанавалі адзін аднаго, і яго як мастака і асобу да самай сьмерці і пасьля сьмерці (у 1956 г.). Моцная сям'я засьцерагала яго ад багемы і гнілі, але не абараніла ад сістэмы.

У 30-я гады камуністы не далі яму разгарнуцца.

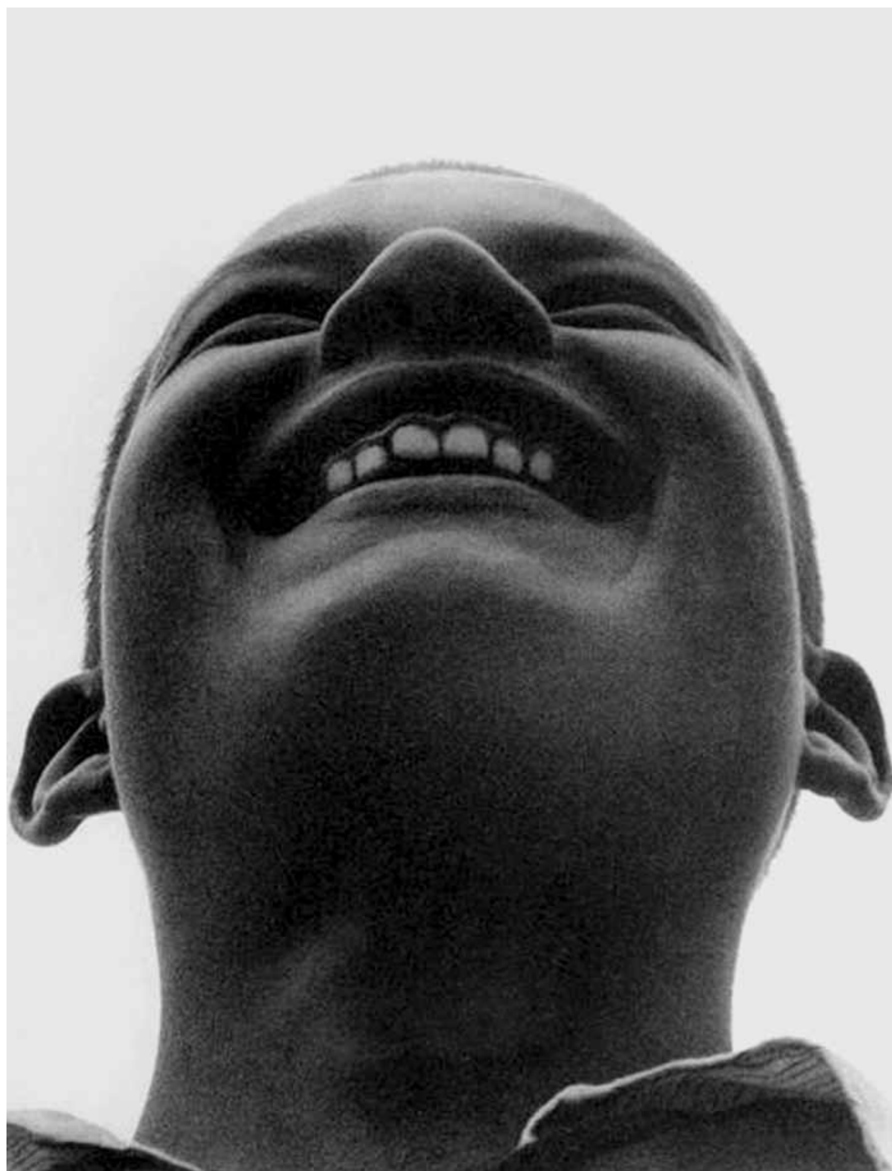
У фатаграфіі Родчанка найбольш экспэрымэнтаваў з ракурсам і кропкай здымкі. Здымаў у асноўным зьверху і зьнізу, будаваў кадры па дыяганалі, абразаў усялякі працяг формы, акцэнтуючы зрок на галоўным і г. д. Часта гэта былі сапраўдныя кампазыцыйныя знаходкі і адкрыцьці, часам – няўдачы. Аднак усё гэтае шуканьне ўсё ж не пранікала глыбока ў сутнасьць фатаграфіі і сьлізгала па паверхні.

Свае „верхне-ніжнія" ракурсы Родчанка тлумачыў задачай паказаць аб'ект (прадмет) зь нечаканага боку і гэтым самым прымусіць гледача глыбей зразумець яго сутнасьць.

Гэта падыход вядомы, але не ўнівэрсальны і даволі спрэчны ў мастацтве, шырока ўжываецца ў рэкляме і плякаце (чым Родчанка найбольш і займаўся).

Тут я прапаную ў нашу экспазыцыю вядомую і прыгожую фатаграфію А. Родчанкі, якую ён назваў ***„Дзяўчына зь „Лейкай"*** **(фота 1).** У здымку выкарыстаны тыповы для Родчанкі дыяганальны кадр, тут правільнае кампазыцыйнае разьмяшчэньне зграбнай фігуры дзяўчыны ў белым адзеньні, але галоўную мастацкасьць і элегантнасьць здымку надае клетчаты цень ад верхняга пакрыцьця вакна ці тэрасы (так мяркуем), праз якое прабіваецца сонечнае сьвятло і праецыруе раму на падлогу, сьцены і фігуру дзяўчыны. Надзвычай прыгожая кампазыцыя і выява.

(1)



(2)

Гласность
Решения XXXIV съезда КПСС – в жизнь
XXXIV съезд КПСС – курс на возрождение СССР
Информационное сообщение
ЗА СССР

(3)

(4)

Другі здымак называецца ***„Піянэр“*** **(фота 2).** Галава хлопчыка зьнятая зьнізу і нагадвае нечым посах кітайскага Будды. Тады, у 30-х гадах, такія здымкі абуралі савецкіх пэдагогаў. Сапраўды, тут цікавае, кідкае, але фармальнае рашэньне.

Тым часам мінула шмат гадоў, і цяпер можна падумаць: калі таталітарная камуністычная піянэрыя была палітычнай прыладай абалваньнваньня дзяцей, то чаму зьбіральны вобраз піянэра ня мог быць падобны на балвана? Так бы мовячы, адбылося выяўленьне рэчы ў сабе і праекцыя на ідэалёгію.

Аднак, гэта цяпер мы так разважаем. Што думаў Родчанка, штампуючы зьверху і зьнізу сваіх піянэраў, толькі Родчанку было і вядома. Сумняваюся, каб у думках ён быў тады дэсідэнтам.

І тым ня менш, талент творцы часта робіць загадкі і такія павароты, над якімі немагчыма не задумвацца. 1-га траўня 2010 года, напрыклад, у Менску адбылося камуністычнае шэсьце групы асобаў („зданяў камунізму“, як цяпер кажуць). Сярод „зданяў“ быў хлопчык, відаць, цяперашні „піянэр“ (атавізм, які закансэрвавалі ў нас і ў Расеі).

Паколькі мы, ідучы ўсьлед за фатаграфіяй Родчанкі, ужо саступілі крыху ўбок да тэмы піянэрыі, прапаную паглядзець на фота гэтага рэліктавага піянэра, якое я ўмоўна назваў ***„Рэінкарнацыя“*** і якое было зьмешчана на старонцы радыё *„Свабода“* **(фота 3).** (Аўтар здымка невядомы, бо на *„Свабодзе“*, як і на іншых беларускіх старонках у Сеціве, аўтараў фота, як правіла, не называюць. На жаль, такі падыход.)

Я зьвярнуў увагу на гэтае фота, бо тут жа, аказваецца, той самы „піянэр“ Родчанкі, толькі зьняты ў іншым ракурсе. Вось табе й на! Сапраўды, „рэінкарнацыя“.

Піянэрыя – не такая ўжо дробная тэма ў фатаграфіі. Шмат хто здымаў. Падыход Родчанкі такі, як і ў здымку на *„Свабодзе“*. Аўтары акцэнтуюць увагу на абагуленым вобразе збочанай ідэалёгіі, калі дзіця ўключылася ў ідэалягічную гульню, не разумеючы яе. Зерне гэтага вобразу – „дзіця-ідэалёгія“ (абалваньваньне).

Летувіскі фатограф ***Антанас Суткус*** таксама зьняў піянэра за часы СССР. Гэта вобраз нармальнага хлопчыка, які трапіў у ненармальныя чужыя абставіны. Ён глыбока напалоханы і не разумее, што адбываецца. Зерне гэтага вобразу – „дзіця-акупацыя“ (насільле, прымус).

Прапаную для параўнаньня паглядзець таксама гэтае фота Суткуса **(фота 4).** Можна прыводзіць яшчэ прыклады, ілюстрацыі, але спынімся, каб не ператварыць нашае эсэ ў лекцыю пра савецкую піянэрыю.

Тым ня менш выяўляецца яшчэ адзін фэнамэн фатаграфіі: усё, што зроблена таленавіта (нават чыста фармальна, нават нечаму неадпаведна), трэба захоўваць, таму што таленавіта. З цягам часу талент можа загаварыць, і мы ўбачым тое, чаго раней ня бачылі, знойдзем тое, што шукалі. Фармальныя здабыткі Родчанкі засталіся ў фатаграфіі, зрабілі на яе станоўчы ўплыў.

(Фатаграфіі „Дзяўчына зь „Лейкай“ і „Піянэр“, „Рэінкарнацыя“ і „Піянэр“ (Суткуса) шырока прадстаўлены ў вольным Сеціве.)

(1)

23

АПОШНІ ГОД КЕБІЧА

Адразу тлумачу **(фота 1).** Дзядзькі, якія цалуюцца на гэтым фота, не гомасэксуалісты і не збачэнцы. Гэта вышэйшыя дзяржаўныя асобы: прэм’ер-міністар Расеі В. Чарнамырдзін і прэм’ер-міністар Беларусі В. Кебіч ва ўрадавай машыне ў 1994 годзе ў час прыезду Чарнамырдзіна ў Менск і пасьля моцнага ўжываньня алькагольных напояў гэтак во захоўваюцца. Уласна кажучы, камэнтаваць тут асабліва няма чаго – як кажуць, „всё по-русски”.

Калі ацэньваць гэтае фота па разраду „папарацы”, то вышэйшы скандальны кляс. Фота, зробленае выдатным беларускім фотарэпарцёрам ***Сяргеем Грыцам***, было надрукавана ў газэце „Свабода” (рэдактар – дэпутат Апазыцыі БНФ у ВС 12-га скліканьня Ігар Гермянчук). На маю думку, яно ўскосна спрыяла паражэньню Кебіча ў прэзыдэнцкіх выбарах 1994 года.

Кебіча вінавацілі і не любілі. Але пасьля гэтага здымка зь яго сталі сьмяяцца. Добра вядома, што беларусы народ сур’ёзны, але з гумарам, і калі яны што любяць – дык гэта каб пасьмяяцца. І бывае, што таму, з каго сьмяюцца, – канец. Даруюць, калі нап’ецца, але не даруюць, калі, напіўшыся, зганьбіцца (казалі, што спадар Кебіч аднойчы перабраў меру так, што

(2)

калі яго выносілі з самалёта, траха не згубіў порткі і людзі пра гэта даведаліся). Як казаў адзін з пэрсанажаў Рэмарка, „джэнтэльмэн – гэта той, хто застаецца прыстойным, калі наліжацца”.

Кебічу фатальна не пашанцавала зь яго „братской любовью к Росии”. Але неўзабаве гісторыя пад назвай „Лубянка” знайшла іншага „любіцеля” Масквы, сюжэт зь якім мы бачым на другой фатаграфіі **(фота 2).**

Гэты здымак зроблены вясной 1994 года ў Цэнтральнай Выбарчай Камісіі ў час зацьвярджэньня кандыдатур на выбары прэзыдэнта. Мяркуючы па стылю, аўтарам яго, магчыма, таксама ёсьць Сяргей Грыц. Але я не магу сцьвярджаць гэта пэўна (здымак узяты з Сеціва, аўтарства не пазначана).

Гэтае фота – цэлая жанрава-палітычная навэла. Па характару адлюстраваньня сюжэту яна блізкая да фота з эсэ №3 нашай тэмы („Лукашызм альбо цёмнае царства”).

Толькі што аб’явясьцілі рэгістрацыю прэм’ера Кебіча як кандыдата ў прэзыдэнты. Ягонае асяроддзе пачало яго віншаваць. Падыходзіць Лукашэнка, згінаецца і віншуе Кебіча, цягнецца да яго рукі. Кебіч вальяжна адкінуўся, манерна схіліў галоўку і, падумаўшы, гэтак плашмя, не ўстаючы з крэсла, працягнуў віншавальніку два пальцы (у мяне мільганула нават гумарыстычная думка, што Лукашэнка зараз пацалуе яго руку, – такі ў яго быў пакорны выгляд і так Кебіч гэтую сваю руку падаў).

Акурат гэты момант схапіў фотарэпарцёр. Зроблена дакладна: ні секундай раней, ні секундай пазьней. Побач кіраўнік камуністычнай партыі Новікаў з гэтакай біялагічнай цікаўнасьцю пазірае на нахіленага віншавальніка.

Гэтая фотасатыра – не кур’ёз, але адлюстраваньне рэальнага становішча. Лубянка разам з мясцовым КГБ на тых выбарах абдурылі Кебіча, як школьніка. А што датычыць сытуацыі (якая вымкнулася і на гэтай фатаграфіі), то пазьней у сваіх успамінах Кебіч напіша, што агульнай перамогай яго і Лукашэнкі на выбарах стала тое, што яны разам выступілі як саюзьнікі і не дапусьцілі да ўлады Пазьняка. „Чей вклад в общую победу над кандидатами БНФ, мой или Александра Лукашенко, оказался весомее, пусть рассудит время”, – цынічна падводзіць вынік Кебіч. І, фактычна, так яно і было. (Бяз ролі „Гіндэнбурга” і тут не абышлося, толькі ўжо ў манеры фарсу.)

Што датычыць выдатнага здымка, то фатаграфічная праўда, як бачым, ізноў сказала сваё фатаграфічнае слова.

На жаль, фота, якое тут экспануецца, ёсьць невысокай якасьці. Гэта рэпрадукцыя з паліграфічнага (газэтнага) выданьня. Здымак ёсьць таксама ў вольным Сеціве.

24

ЦЯГНІК У НЯМЕЦКАЕ РАБСТВА

Гэтую фатаграфію зрабіў невядомы аўтар у 1943 годзе на чыгуначным вакзале ў Баранавічах. Беларусаў вывозяць на прымусовую працу ў Нямеччыну, рабамі да баўэраў, фабрыкантаў ды іншых уласьнікаў. Стрэлкі зьмяніліся з усходу на захад. Таварныя цягнікі, наладаваныя беларусамі, што ехалі ў рускі ГУЛАГ, павярнуліся ў адваротным накірунку.

З гэтых людзей (што на здымку), відаць, таксама мала хто вярнуўся. Нехта згінуў, нехта застаўся ў Нямеччыне, каб ня трапіць пад саветы, а нехта, магчыма, і вярнуўся, але быў арыштаваны і зьнік навечна ў сталінскай турме.

Аднойчы, прыблізна ў 1993 годзе, быў вялікі мітынг БНФ у цэнтры Маладэчна. Да мяне падышла мясцовая франтаўка са старой немкай, якая прыехала зь Нямеччыны. Я адразу зьвярнуў увагу, што ў немкі былі вельмі добрыя сумныя вочы і інтэлігентнае аблічча. Фраў распавяла гісторыю і патлумачыла, навошта прыехала.

Яна дачка нямецкага баўэра. Вайной ім прыслалі работнікаў (рабоў) зь Беларусі. Яна падружылася з адным беларусам. Яны закахаліся, і, калі вайна ўжо заканчвалася, дзяўчына папрасіла дазволу ў бацькі выйсьці за хлопца замуж, матывуючы, што інакш яго забяруць саветы, і яна гэтага не перажыве. Бацька пагадзіўся, і маладыя пажаніліся.

Але яе муж (гэты беларус) трызьніў Беларусяй. Ён хацеў вярнуцца ў родныя мясьціны, і яна згадзілася паехаць разам зь ім і жыць на Беларусі. Шчасьлівы беларус паехаў на Беларусь, каб паглядзець і падрыхтаваць усё да прыезду жонкі. Больш яна мужа ня бачыла, яго згнаілі ў ГУЛАГу. (Гэта прыклад, дарэчы, як бывае, калі людзі не цікавяцца палітыкай і як тады „палітыка" цікавіцца імі.)

Замуж фраў больш ня выйшла, усё жыцьцё хавала памяць пра мужа. І як толькі Беларусь дамаглася незалежнасьці, яна прыехала, каб паглядзець на тыя мясьціны, дзе быў ён, пахадзіць ягонымі сьцежкамі, дакрануцца да ягонай зямлі. Калі мы ўбачыліся ў Маладэчне, яна ўжо была прыехаўшы другі раз.

Акрамя гэтага выпадку, я ведаў яшчэ адну падобную гісторыю. Сярод зьдзеку і эксплуатацыі там былі шчасьлівыя выключэньні. Некаторыя добрыя немцы не выдавалі работнікаў з усходу саветам, прыдумвалі дзеля гэтага розныя спосабы, у тым ліку й жанілі на дочках. Такое здаралася. Тут як бы спраўджваецца беларуская прымаўка, што „сьвет не бяз добрых людзей". І ўсё гэтае дабро грунтуецца на любові і на павазе да чалавека.

Мне вельмі зразумелыя тыя людзі, што на фатаграфіі. Гэта ўзрост маёй маці. Я разумею іх да дробязяў, нават калі на даўніх фатаграфіях яны маўчаць.

Простая фатаграфія (можа, нават зьнятая немцам), але праз 70 гадоў яна загучэла нашай трагічнай гісторыяй, выклікаючы цяжкае раздумленьне і шчымленьне душы.

Як важна мець Бацькаўшчыну – сваю дзяржаву, моцную і незалежную, і патрыётаў-людзей, і ў сэрцы любоў, і свабоду.

(Фатаграфія ёсьць у вольным Сеціве.)

25

ПАТРЫЯРХ. ДАЛЁКІ ВОБРАЗ

Гэтая фатаграфія **(фота 1)** вядомага ў свой час нямецкага фатографа **Лотара Волега** называецца ***„Канстантынопальскі патрыярх”*** (зьнятая ў 1966 годзе).

Фатаграфія ўражвае і задумай, і выкананьнем. Адразу разумееш, што аўтар далёкі ад рэлігійнага піэтызму і глядзіць, відаць, даволі саркастычна на людзей у сутанах. Хаця ён меў дачыненьні з праграмамі Сусьветнай Рады Цэркваў, а ў 1965 годзе фатаграфаваў Другую Ватыканскую Раду ў Рыме.

Выява і кампазыцыя фота пабудаваныя так, што Патрыярх і ўвесь аскетычны ўсходні антураж выглядае нібы нейкай пародыяй на фараона. Квадратны кадр, большую палову якога займае сьцяна, выкладзеная плітамі з шэрага мармуру, і бедныя, схематычныя, контурныя барэльефы трох храмаў на сьцяне. У цэнтры кадра пад сьцяной на невысокім подыюме маленькая чорная фігурка Патрыярха, які адзінока і далёка важна сядзіць на патрыяршым пасадзе абапершыся на патрыяршы посах. Усе лініі (зьнята прытым шырокакутнікам) зыходзяцца да гэтай чорнай фігуркі (якая па асацыяцыі нагадвае павучка). Халодная падлога з банальнага белага мармуру з чорнымі кантраснымі разводамі – усё гэта па дызайну нагадвае нейкі пусты вакзал 60-х гадоў ці файе ў раённым доме культуры. Тут ня тое, што не відаць ніякай сьвятасьці, але вельмі тонка, сродкамі выключна кампазыцыі і паказу прымітыўнага інтэр'еру, выяўлены парадыйны абсурд існаваньня і ўмоўнай важнасьці гэтай асобы. (Так можна адчытаць падтэкст здымка.)

З усіх антыклерыкальных твораў у фатаграфіі (іх, праўда, ня шмат) гэты твор Лотара Волега мне падаецца найбольш прыймальным, тонкім і канцэптуальным. Калі перавесьці ацэнкі здымка ў ідэалягічную форму (зрабіць закіды супраць сэнсу твора), то, як кажуць, і прычапіцца няма да чаго, бо размова тут можа быць толькі ў абстрактных катэгорыях, а гэта зводзіць на нуль усялякую сістэму доказаў.

Асобна паўстае пытаньне, ці варта веручаму чалавеку дэманстраваць, здавалася б, сумніўны ў дачыненьні да царкоўнай герархіі твор. Можа, й ня варта. Але здымак нікога не зьневажае. Царква – жывы арганізм, і мастак, які не выступае супраць Бога, мае права на сваё адлюстраваньне гэтага арганізму.

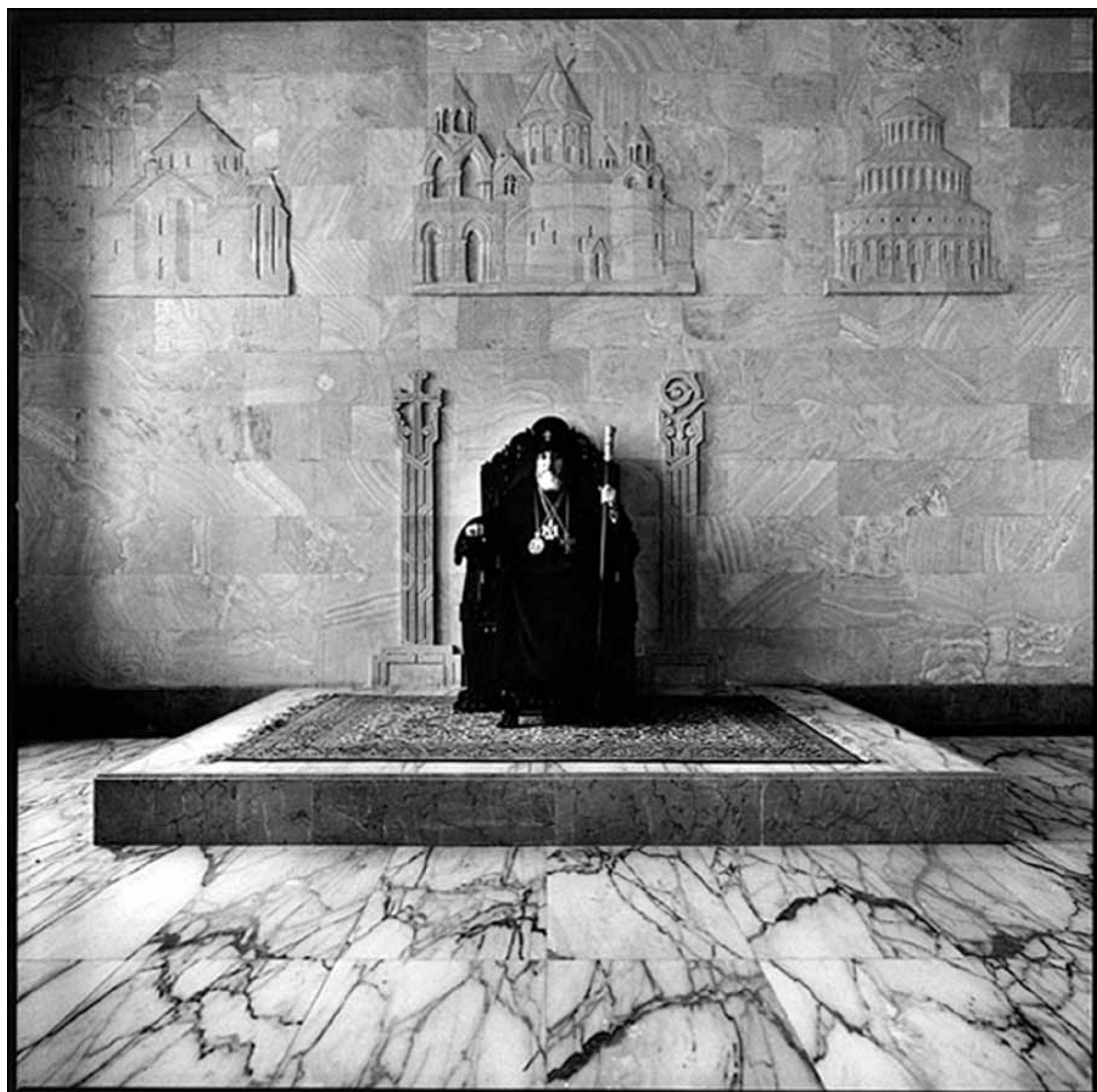
(Між іншым, касьцельная бюракратыя, зь якой мне прыходзілася спатыкацца ў Эўропе, можа давесьці чалавека да немарасьці. І чым далей, тым больш усялякіх правілаў і патрабаваньняў. Часам становіцца праблематычным узяць касьцельны шлюб, ахрысьціць дзіця. І гэтая клерыкальная канцыляршчына не паляпшаецца.)

Тым часам, калі шырэй пазнаёміцца з творчасьцю Волега (па ўзроўню, як мне падаецца, даволі сярэдняга фатографа), то пачынаеш сумнявацца ў арыгінальнасьці якасьцяў асэнсаванай канцэпцыі фота Патрыярха, пра якія я кажу. Большая палова фатаграфіяў і партрэтаў Волега зробленая ў такой самай манеры: квадратны кадр і ў цэнтры далёка малая фігурка чалавека.

Відаць, Волег вырашыў, што знайшоў сябе. Ён, як Родчанка, які здымаў у асноўным зьверху і зьнізу, гэтак Волег здымаў у цэнтры і здалёку. І тым ня менш, і першаму, і другому ўдавалася рабіць выдатныя фатаграфіі. Гэта фатографы (і такіх шмат), якія распрацоўвалі адну фармальную канцэпцыю ў фатаграфіі, зрэдку выходзячы за яе рамкі.

Волег творча працаваў у 1950-70-х гадах.

(Здымкі Волега даволі шырока прадстаўленыя ў вольным Сеціве, у тым ліку і „Канстантынопальскі патрыярх”.)



(1)

Працягнем, аднак, наш паказ на рэлігійную тэму і спусьцімся да звыклага чалавека, бо сацыяльная крыніца веры там. Там яна жыве ў простай, шчырай і першароднай форме.

Фота 2, якое я тут экспаную, было падрыхтаванае (зроблена рэпрадукцыя) і выстаўленае ў Сеціва студэнткай **Тацьцянай Мірановіч** і называецца ***„Сам-насам з Богам. Мая маладая матуля.”***

Тут я б адзначыў найперш сам здымак. Другое – гэта дакладнае разуменьне сутнасьці і харастве гэтай аматарскай і тэхнічна недасканалай фатаграфіі.

Вось што студэнтка напісала на старонцы „Свабоды” 29 ліпеня 2007 г.: „Я паглядзела наш сямейны альбом. Мяркую, вось такі здымак, поўны веры і пачуцьця, – гэта мая матуля 30 гадоў таму. Маладая, чыстая, сьветлая, пяшчотная, сьціплая, адкрытая жыцьцю... На жаль, якасьць здымка далёкая ад сучасных стандартаў, затое сьвятло ў ім незвычайнае. Калі б Беларусь мела вобраз чалавека, яна выглядала б прыкладна так, як мая маладая матуля на гэтым здымку”.

Вельмі добра напісана. Каштоўная думка пра вобраз чалавека Беларусі. Гэты вобраз павінны найперш ствараць фатографы, усе, хто трымае ў руках фотаапарат. Хай здымаюць пабольш людзей, свой народ, бацьку, маму, сына, суседзяў, вялікіх асобаў і г. д. Такі шлях эўрапейская і амэрыканская фатаграфія прайшла ўжо амаль сто гадоў таму. Беларускі творца павінен быў бы (як паўсюдна) адчуваць сябе прадстаўніком культурнай нацыі, любіць людзей, сваю Айчыну. Людзі і Айчына – грунт вялікай і высокай творчасьці. „Вобраз чалавека Беларусі” можа адлюстраваць толькі нацыянальнае мастацтва і толькі па любові.

Жанчына, якая на фота „Сам-насам з Богам” моліцца Богу, сьветлая і прыгожая. Фатаграфія, аднак, настолькі тэхнічна няякасная, што цяжка нават ідэнтыфікаваць аблічча жанчыны (яно расплываецца). І разам з тым немагчыма адвесьці погляд ад яе харастве. Не аб фізічнай красе тут мова. Чалавек прыгожы сваёй душой. Непрыгожыя, прымітыўныя, шчарбатыя якасьці душы робяць зьнешняе хараство мёртвым, пустым і нават жудасным, ператвараюць яго ў „нехараство”. Тым часам зьнешне недасканалы чалавек, падсьвечаны вялікай сьветлай душой, ёсьць прыгожы. Менавіта так, па душы (а не па зьнешняй красе), успрымаюць найперш дарослых людзей дзеці. (Мастакі сярэднявечнага гуманізму разумелі гэтакія дачыненьні.)

Фатаграфія ня толькі перадае стан душы, але, што істотна, дзейнічае як павелічальнае шкло (ужываю тут азначэньне тэатра) і павялічвае ўспрыняцьце, робіць вобраз больш выразным. Выяўленьне ўсяго гэтага залежыць ад уменьня і таленту фатографа.

Але ёсьць станы духа, дасягнуўшы якіх, кожны чалавек становіцца прыгожым. Такіх станаў некалькі. Вядома, што чалавек прыўкрасны ў каханьні і ў маленьні да Бога. Але толькі тады, калі ёсьць любоў, якая, гэтак жа, як і хараство, зьяўляецца ўнівэрсальнай функцыяй Ісьціны.

Каханьне паміж мужчынам і жанчынай без любові можа ператварыцца ў сваю супроцьлегласьць. Людзі ня могуць доўга захоўваць каханьне толькі на эмацыйных пачуцьцях, на ідэалістычных уяўленьнях, на абавязках перад выхаваньнем дзяцей, на гарманальных інстынктах, лібіда і т. п. Дзеля каханьня мусіць быць (і разьвівацца) любоў, як вышэйшая ступень гарманічнага існаваньня сумесна разам (лучнасьць сутнасьцяў, яднаньне ў супольным).

Тое самае значэньне мае любоў да Бога, якая адбываецца ў ідэальнай сфэры і выяўляецца ў малітве. Маленьне і вера без любові – пазбаўленыя імунітэту перад злосьцю, нецярпімасьцю, фанатызмам, духоўным збачэнствам. Вера і маленьне ў любові ўзвышае асобу, робіць яе прыўкраснай.

Такой мы бачым на старым фота з 70-х гадоў маму Тацьцяны Мірановіч. Настраёваму ўспрыняцьцю фатаграфіі дапамагае тое, што здымак зроблены на раніцы, адчуваецца ранішняе сьвятло і, здаецца, што на фота адлюстраваны „містычны” на Беларусі жнівеньскі час, з сухою травой, быльнягом, палыном і разьвітальным падтэкстам кароткага лета.

(2)

Другі чыньнік – гэта ўсьведамленьне ўзросту фатаграфіі, адчуваньне спыненага імгненьня мінуласьці, якая адчыняецца для нас сваім сутнасным існаваньнем. Ведаючы гэта, мы падсьведама робім папраўку на візуальныя характарыстыкі фота. Тэхнічныя недахопы падсьведама пачынаюць успрымацца намі як сродкі вобразнага выяўленьня (робяцца адзнакамі даўняга часу, як кракелюры ў жывапісе).

Нярэзкасьць кладзецца на стэрэатып адчуваньня далёкага існаваньня, кантраст, завал у ценях (быў перапраяўлены нэгатыў) спрыяюць графічнаму („нерэальнаму", аддаленаму часам) адчуваньню сюжэта. Падсьведама ўспрымаючы гэта ўсё, наша фантазія разьвівае сюжэт, дамалёўвае тое, што толькі прыкметна і тое, што магло б існаваць.

Усё гэта – складнікі таго моцнага эмацыйна-псіхалягічнага адчуваньня, якое выклікае ў нас гэтая аматарская фатаграфія. Папраўка на падсьведамасьць зрабіла тое, што тэхнічныя недахопы сталі адыгрываць ролю сродкаў эстэтычнай выразнасьці.

Тут характэрная асаблівасьць фатаграфіі. Яна (гэтая асаблівасьць) была засвоена ў 1950-60-х гадах. Тое, што (як правіла) было бракам (вялікае зерне, шавеленая выява, адбітак пэрфарацыі і краёў нэгатыва, нават сьляды пальцаў на эмульсіі і г. д.) пачалі выкарыстоўваць пад мастацкую задуму. Зразумела, што не заўсёды эстэтызацыя агрэхаў была пасьпяховая, але здараліся і дасягненьні. Нам важна тут адзначыць сам гэтакі прынцып, які ёсьць дапушчальны ў мастацкай фатаграфіі, асабліва калі праца вядзецца са старымі здымкамі і рэпрадукцыямі.

Аналягічны прыклад фотаэстэтыкі быў праілюстраваны намі раней у экспазыцыі фота „Стрэл у патыліцу" і інш. Эстэтычны эфект абыгрываньня тэхнічных правалаў і ўражаньне ад фатаграфіі дасягаецца, як правіла, тады, калі выява характарызуецца высокай ступеньню сымвалізацыі і абагульненьня. „Стрэл у патыліцу" гэтаму патрабаваньню наўпрост адпавядае.

Ёсьць такія сымвалічныя якасьці сэжэтнага зьместу і ў фота „Сам-насам з Богам" (што, дарэчы, адчула і Тацьцяна Мірановіч). І ў гэтым найперш добрае ўзьдзеяньне і адчуваньне фатаграфіі. Калі адпаведных сюжэтных прыкметаў фота ня мае, эстэтызацыя тэхнічных пралікаў не спрацуе, новай якасьці не атрымаецца.

26

ФОТАКАБІНА АЛЬБО ЧАЛАВЕК ПРЫГОЖЫ

У 1996 годзе, прыехаўшы ў Нью-Ёрк, у адным месцы я заўважыў вельмі арыгінальную вітрыну фоталабараторыі. Усю плошчу вялікага вакна нейкі арыгінал зь верху да нізу заклеіў палоскамі фатаграфіяў людзей *(3х4 см)*, зробленых у аўтаматычных кабінах. Фатаграфіяў было тысячы. Я часта спыняўся каля яе, разглядаючы гэты фатаграфічны цуд. (Нью-Ёрк увогуле характэрны сваімі тыпажамі. Тут усе расы, нацыі і народнасьці.)

Разглядаць вітрыну было вельмі цікава, людзі на фатаграфіях розныя, але ўсіх іх аб'ядноўвала непасрэднасьць захаваньня. Усе былі самы сабой, вольныя і раскаваныя, ніхто не баяўся дрэнна „выйсьці", добрая трэць (а то і палова) увогуле крыўляліся, строілі страшныя альбо камічныя міны, вытарачвалі вочы, высалапплівалі язык, рабілі ўсё (як відаць) з задавальненьнем і ёрніцкай фантазіяй. Знаходзіліся рэвалюцыянеркі, што фатаграфавалі голую цыцку. Адна спрбавала нават, задраўшы спадніцу і адвярнуўшыся тылам да камэры, сфатаграфаваць іншае месца сваёй годнасьці (але атрымалася няважна). Такі ўжо амэрыканскі гумар, калі чалавек застаецца з сабой.

З тысячаў фатаграфіяў я не знайшоў ніводнага няцягнутага аблічча, якое б сьведчыла, што чалавек скамянеў перад камэрай ці спалохаўся за свой выгляд.

Шчыра кажучы, для мяне гэта было адкрыцьцё. Вось толькі ў чым адкрыцьцё: у псіхалогіі ці ў фатаграфіі?

Псіхалагічны механізм такой натуральнасьці людзей на „самафатаграфіях" лёгка зразумець, ён ляжыць на паверхні. Найлепш гэта відаць на самаздымках сямейных пар.

Вось, напрыклад, фота **нумар 1** – самапартрэт сталай сямейнай пары. Зьнята дзесьці ў 1940-50-х гадах. Незвычайны партрэт. Можна ўявіць, што б было, калі б гэтая пара прыйшла фатаграфавацца ў бытавое атэлье. Спадар фатограф зрабіў бы, вядома, добрую фатаграфію (і мы яе ўжо ўяўляем), але каб такую жывую, як тут, – сумняваюся.

Тут відаць іхняе каханьне. Яны абодва прыгожыя ў сваіх пачуцьцях і ёсьць самы сабой. Прытым жанчына кахае больш. Яна нават абняла яго рукой і чакае пацалунку. Мужчына расплываецца ўсьмешкай ад радасьці моманту.

У атэлье такое, практычна, немагчыма. (Можна, вядома, стварыць пастаноўку. Але яна пастаноўкай і застанецца – натуральныя пачуцьці ня выйдуць наверх з-пад псіхалагічнай брані.)

Прыемна глядзець на гэтых людзей, на іхнюю адкрытасьць перад сабой. Ім па 45-50 гадоў. У жыцьці гэта ўзрост гарманічнага каханьня (у тых, вядома, хто яго ўмацоўваў і ня страціў, не змарнаваў да гэтага часу).

На самаздымку **нумар 2** маладая афра-амэрыканская пара (гадоў па 25). Чорная прыгажуня блішчыць белазубай усьмешкай і мужчына – марак (які, відаць, прыехаў на пабыўку), як дзьве кроплі вады падобны на афра-расейскага паэта Аляксандра Сяргеевіча Пушкіна, цалуе яе ў шчочку. Яна абняла яго рукой за шыю і ўкрадкай пазірае ў аб'ектыў (адкуль вылеціць пташка). Момант поўнага шчасьця. Фатаграфуюцца, і ніякага пана фатографа. Якія прыгожыя людзі.

Глянуўшы на фатаграфію **нумар 3**, хочацца ўсклікнуць: „У-ух!" А ў галаву лезе бадзёрая песенька пасьляваеннага часу: „Гэй, марак, ты надта доўга плаваў!" Зрэшты, я, відаць, памыляюся. Яны абодва прыўкрасныя і шчасьлівыя. Можна ўсяляк думаць пра гэтую пару. Але тут няма ні граша пошласьці. Наадварот, заўважаецца блізкае адзінства і гарманічная радасьць ад быцьця разам. Усё ў іх добра, і пажадаў бы я ім няскончанага шчасьця, калі б не ўсьведамляў, што, магчыма, даўно іх ужо няма (фота, хутчэй за ўсё, канца 30-40-х).

(1)

(2)

(3)

(4)

На фатаграфіі **нумар 4** іншы тып людзей не амэрыканскі. Я іх вельмі добра адчуваю і разумею. Надта яны мне нагадваюць местачковых беларусаў-каталікоў, якія толькі што выйшлі з касьцёла пасьля набажэнства і зайшлі ў фотакабіну сфатаграфавацца. Яны такія ёсьць: стрыманыя і сур'ёзныя. Але ж (як жартуюць) дзеці родзяцца, і ўсё ў іх добра, і ніякія цяжкасьці жыцьця іх не зьбянтэжаць – будуць трымацца і цягнуць разам, пакуль хопіць сілы. Гэта трывалыя, харошыя, прыгожыя людзі.

У 1953 годзе ў фотакабіне пабывалі будучы прэзыдэнт Джон Кэнэдзі са сваёй слаўнай жонкай – беларускай па паходжаньні – Жаклін. (Фатаграфія **нумар 5.**) Кэнэдзі з сужэнкай потым здымаў

(5)

шмат хто, у тым ліку Рычард Аведон і кароль фотапартрэта Юсуф Карш. Прафэсійна іхныя фота былі зроблены дасканала, але непасрэднасьці вобразаў не было. Кэнэдзі сур'ёзны і выцягнуты, Жаклін – мілая, але ўсё неяк трошкі змушана. Тым часам здымак з кабіны тэхнічна прымітыўны (плоскае сьвятло, блізкі фон, рука Жаклін у белай пальчатцы на пярэднім пляне замінае ў кадры), але яны тут абодва адчыненыя, простыя, натуральныя, сьпетыя разам. Жаклін закахана глядзіць у камэру, а Джон усьміхаецца, адчуваючы прыемную прысутнасьць жонкі.

(6)

З пункту гледжаньня натуральнасьці і прыгожага псіхалагічнага адзінства, яны тут выглядаюць значна лепш, чым на партрэтах масьцітых фатографаў.

Праглядаючы такія здымкі на стэндах у вітрынах і фотаальбомах, вельмі шкадую, што за саветамі (ня ведаю, як цяпер) не распаўсюджаныя былі ў нас такія фотакабіны (хаця існавалі часам у так званых „дамах быту"). Гэтыя аўтаматы дапамаглі б нам, як амэрыканцам, зрабіць партрэт нацыі, дзе людзі здымалі б сябе. Зразумела, што нэгатывы апынуліся б найперш у КГБ, але нешта засталося б (ды й чхалі б на той КГБ – здымаліся б усяроўна).

У мае рукі, на жаль (па прычынах вядомых), ня трапіла ні воднай беларускай самафатаграфіі з фотакабіны. Таму абыходзімся амэрыканскімі.

Праўда, ёсьць усё ж адна беларуская самафатаграфія, зробленая аўтарам у 1996 годзе летам у Варшаве. Гэта мая самафатаграфія з жонкай. Фота **нумар 6.** Яна таксама цалкам адпавядае характэрнасьці і стылю парнага самапартрэта, які я тут паказаў на прыкладзе амэрыканцаў. Ня я гэтае фота рабіў, а машына. Таму зьмяшчаю яго тут таксама для ілюстрацыі беларусаў.

Näkki Goranin

(7)

Мінаюць дні.
Сьвятло любові
Нам
        непагасна
                        сьвеціць.

2001 г.

Цяпер аб сутнасьці зьявы. На мой погляд, тлумачыцца ўсё вельмі проста. Адсутнасьць фатографа (пабочнай асобы) стварае ілюзію інтымнай абстаноўкі сам на сам з фотаапаратам. Маўляў, усё, што здымае апарат, толькі мне (нам) і застанецца. Няма сьведкаў майго інтымнага (г. зн. толькі майго) „я”. Альбо толькі нашага „я”, калі мы (муж і жонка) ёсьць адно. Я (мы) можам быць самы сабой толькі для сябе. Прысутнасьць пабочнай асобы аўтаматычна вымушае чалавека хаваць сваю таямніцу (інтымнае „я”), бо яно непадзельнае, яно адчыняецца і дзеліцца (нават ахвяруецца) толькі ў любові. Таму ў мужа і жонкі, што жывуць у любові, ёсьць сваё агульнае інтымнае „мы”, куды ніхто ня можа заглядываць, бо, ізноў жа, – яно непадзельнае.

Інтымнае пачуцьцё, адчуваньне свайго „я”, інтымная сутнасьць чалавека – гэта тое, што гэтак жа, як мова і інтэлект, вылучае яго з прыроды і робіць чалавекам. Інтымнае пачуцьцё (ізноў гэтак жа, як мова і інтэлект) ёсьць найвялікшай заваёвай культуры і вынікам культурнага разьвіцьця.

Інтымнае „я” чалавека (г. зн. ягоная сутнасьць, вядомая толькі яму) ёсьць грунтам, непатапляемым востравам ягонай свабоды. Карацей, ***інтымнае „я” чалавека – гэта яго ўнутраная (сутнастная) свабода.*** І ніхто ня можа яе зьнішчыць, акрамя самой асобы. Абарону інтымнага „я” забясьпечваюць якасьці маралі і, найперш, сорам. Бессаромнасьць, цынізм, раскрыцьцё сваёй існасьці (таямніцы) без любові дзеля пабочных мэт – усё гэта ёсьць адмаўленьне ад свабоды (ад сябе) і шлях да страты інтымнага „я”.

Пра гэта ня лішне цяпер нагадаць, бо дэкультурызацыя чалавека ў спажывецкім грамадзтве ідзе якраз у гэтым накірунку праз зьнішчэньне інтымнага „я” і дэмаралізацыю асобы. Разбураецца абаронная заслона чалавека. Інтымнае становіцца таварам, робіцца прадметам гандлю, куплі-прадажы. ***Чалавек не павінен гандляваць душой, бо тады ён перастае ёй валодаць і проста траціць яе разам з інтымнай свабодай.*** Пазбаўленьне ад інтымнага сьвету вядзе да дэградацыі асобы і грамадзтва.

Тым часам я паказаў тут амэрыканскія самафатаграфіі з 1930-50-х гадоў, калі людзі ў фотакабінах адчыняліся ў сваім інтымным „я” перад самымі сабой такімі, якімі яны ёсьць у сваёй свабоднай сутнасьці. І гляньце, якія яны прыўкрасныя. Нават тыя, якія крыўляюцца, блюзьнераць самы з сабой – яны таксама прыгожыя. Чалавек цікаўны, ён хоча ўбачыць сябе іншым, зь іншага боку, ён разьдзьмувае шчокі, крывіць рот, фатаграфуе, а потым сам жа сьмяецца са свайго выгляду. Тут ён, як дзіця. Чаму ён гэта робіць? Таму што чалавек сябе любіць і хоча лепей пазнаць.

Ці ёсьць самафатаграфія ў кабіне зьявай фотатворчасьці? Безумоўна, ёсьць. Тут выявілася яшчэ адна фэнамэнальная („фальклёрная”) асаблівасьць фатаграфіі: чалавек можа тварыць сам, без удзелу фотографа. І тут можна асягнуць незвычайныя вынікі, якіх цяжка дамагчыся ў прафэсійнай студыі.

Першыя фотакабіны аўтаматычнай фатаграфіі зьявіліся ў Эўропе ў пачатку 1890-х гг. (запатэнтавана ў 1889 г.). З 1925 года кабіны набылі сучасную структуру, прынцып і выгляд. Дарэчы, давалася магчымасьць сэрыйна рабіць адзін за другім 8 здымкаў *(3x4 см і больш).* Машына выдавала 8 розных адбіткаў. На апошнім **фота нумар 7** відаць, як фатаграфавалася і мілавалася сталая пара ў сэрыйным рэжыме здымкі машыны.

(Фатаграфіі пераздымятыя з кнігі Nakki Goranin. American Photobooth. New York – London, 2008.)

БУКЕЦІК

Амэрыканскі фатограф ***Робэрт Франк*** за сваё доўгае жыцьцё (нарадзіўся ў 1924 г.) шмат фатаграфаваў. Але вядомасьць і месца ў амэрыканскай фатаграфіі яму прынесла, фактычна, толькі адна яго фотакніга „Амэрыканцы”. Фатаграфуючы для кнігі, ён аб’езьдзіў усю Амэрыку, адзін раз яго за здымкі кінулі ў турму, іншы раз шэрыф сказаў яму пакінуць горад на працягу гадзіны і г. д. (У Амэрыцы здымаць гэтак жа небясьпечна, як было яно і ў Савецкім Саюзе. Абмежаваных і агрэсіўных людзей хапае ўсюды). Я, напрыклад, здымаючы ў Амэрыцы (асабліва ў першыя гады эміграцыі) меў тут больш інцыдэнтаў, чым у СССР, дзе тое было за-звычай (шпіёнаманія і т. п.). Толькі ў Амэрыцы інцыдэнты іншага кшталту.

Франк (эўрапеец па паходжаньні і культуры) успрымаў Амэрыку досыць скептычна. Яго здымкі выразна сацыяльныя, без аніякага прыхарошваньня Амэрыкі. Таму ягоны фотаальбом, які выйшаў у 1958 г. (і які, дарэчы, ён здымаў тры гады) быў спатканы даволі крытычна. Але потым адбылося пераасэнсаваньне, фатографа прызналі, і нават паднялі ў гару.

Пазьней Франк адышоў ад рэальнай фатаграфіі, пачаў займацца фармальнымі экспэрымэнтамі з тэхнікай і страціў свае ранейшыя пазыцыі. Але фатаграфічныя набыткі яго засталіся. Імя гэтага фатографа добра вядомае ў Злучаных Штатах.

Тут я прапаную паглядзець адну добрую фатаграфію Франка, якую я назваў бы па-беларуску „Букецік”. Сытуацыя, што на фота, добра знаёмая ў Амэрыцы, у Беларусі і ў астатняй рэшце Эўропы. Здавалася б, дробная жанравая сцэнка, але прымушае доўга глядзець і разглядаць, адчуваючы боль і шчымленьне чалавечага лёсу.

На пярэднім пляне дзьве фігуры: сутулы мужчына ў асеньнім паліто зь нейкім крыху апушчаным абліччам прапануе купіць букецік кветак. Іншы мужчына, які ўжо мінуў працягнутую з букетам руку, нібы шарахнуўся ўбок і незадаволена крутнуў галавой. Вось і ўсё імгненьне на фоне шматлікіх пешаходаў і тлуму, дзе кожны заняты сабой.

У прынцыпе, гэта не прадажа кветак, а форма жабрацтва. Толькі мужчына з букецікам ня можа прасіць. І ніхто не разумее яго, ніхто ня дасьць яму хоць „квотар”, хоць франк за адну кветачку, каб не пакрыўдзіць. Не прадасьць ён гэты букецік. У такіх не купляюць кветкі. Каб атрымаць хоць бы той пракляты „чэйндж”, трэба пераступіць праз мяжу, каб прасіць.

Мы разумеем, што для шмат каго не існуе гэтай мяжы ад пачатку і матывацыя іншая. Але згорблены мужчына яшчэ ёсьць па гэты яе чалавечы межавы бок. Зьвернем ўвагу на пластыку ягонай рукі, на пальцы. Ён трымае букет нясьмела. Падняты каўнер, нізкае кантравое халоднае сьвятло, абыякавыя людзі, асеньні дзень.

Гэта тонкая фатаграфія, хоць вельмі простая, тэхнічна недасканалая, выглядае на аматарскую – усё, што закідалі Франку крытыкі, прыхільнікі бліскучых фатаграфіяў і задаволенай Амэрыкі. Хаця пры чым тут Амэрыка, ці Парыж? Мастацтва тады робіцца значным, калі задумваецца і праймаецца чалавечым лёсам.

(Фатаграфія перазьнята з фотакнігі Robert Frank. Paris. – Paris, 2009. (Выданьне Steidl)

28

СЬВЕТЛЫ ЗАМАК – МІР

Існуюць сотні (а мо' й тысячы) фатаграфіяў Мірскага замка. Асноўная тэндэнцыя – зьняць прыгожа. Ёсьць вельмі прыгожыя віды. Але, ізноў жа, у асноўным – гэта жанр паштоўкі. Толькі невялікая частка – гэта мастацкія выявы, фатаграфіі вобразу і настрою, эстэтычныя адкрыцьці.

Да гэтай невялікай часткі адносіцца прыгожы па выяве і вельмі тонкі па настрою здымак замка, зроблены ***Глебам Лабадзенкам***. Я лічу гэты здымак увогуле найлепшым па тых крытэрыях, якія б сам прад'явіў для сябе. Лабадзенка зьняў тое, што я хацеў бы зрабіць як фотамастак, калі б паставіў задачу і сфармуляваў тэму: „Беларускі замак Мір". (Толькі адзін кадр і толькі адно фота.)

Фатограф злавіў вельмі асаблівы (і адначасна тыповы для Беларусі) стан прыроды, які ў маім адчуваньні асацыюецца як беларускі. Я называю для сябе такія прыродныя абставіны станам „трансцэндэнтнага вобразу". Гэта значыць калі ў прыродзе ёсьць адчуваньне гістарызму ці вечнага існаваньня.

Тут дадам, што ёсьць розныя станы прыроды, напрыклад, стан „сьвяточнай урачыстасьці", стан „Боскай прысутнасьці", стан „трывожнага чаканьня", стан „прыцягальнай далечыні", стан „шчымлівай настальгіі", „стан сьвятла" і „стан мроку" і г. д. Добрыя мастакі-жывапісцы ня толькі адчувалі паліфонію і характар прыроды, але і ўмелі яго перадаць сродкамі жывапісу.

Тое ж самае ў фатаграфіі. Здымка краявіду – гэта вельмі ня простая творчасьць. Хто гэтага не разумее – той здымае прыгожыя „відзікі".

Фота Лабадзенкі – гэта архітэктура ў краявідзе, дзе архітэктура выступае як кампазыцыйны і сэнсавы акцэнт фатаграфіі. Фатограф тонка заўважыў і выявіў стан прыроды, нерухомую гладзь вады і адлюстраваньне, паўночны характар неба ў лёгкіх аблоках і асаблівае верхняе рассеянае сьвятло, калі воблакі няшчыльныя і высока, і калі яны пераламляюць промні не як сіні фільтар (што звычайна), а як белы малочны суфіт. Хто здымае на колер, той адзначае ў такім стане высокую і цёплую каляровую тэмпературу, хто на чорна-бела – той заварожаны мяккім дзівосным сьвятлом, якое рассеяна ліецца зьверху і рэльефна выяўляе ўсё наваколье.

Дзіўна, але ў такім стане прыроды неяк размываецца канкрэтызацыя часу. Эмацыйныя адчуваньні заўсёды выклікаюць падобныя думкі, што так (як цяпер) было і сто, і дзьвесьце, і чатырыста гадоў таму, узьнікае адчуваньне гістарызму прыроды, якое вельмі прыемна сузіраць. Прытым гэты эмацыйны стан захоўваецца і ў каляровым варыянце фатаграфіі, што не заўсёды супадае, асабліва калі не балянсуюцца колеры выявы.

(Тут заўважу, што ўся беларуская гістарычная архітэктура і па колеру, і па форме, і па кампазыцыі, і па маштабу вельмі збалянсаваная з асяроддзем. Беларускія архітэктары і будаўнікі пра неабходнасьць гармоніі выдатна ведалі і ўмелі будаваць. Гэта пазьней, ужо пры расейскай акупацыі, зьявіліся чужыя павевы і рэжучыя вока дысанансы: бліщчастая бляха, сінія дахі (самы дысануючы колер у прыродзе архітэктурнага краявіду), зялёныя кумпалы, „раздрызганыя" формы без кампазыцыйнага цэнтру і г. д.) Каляровая здымка ў такім разбалянсаваным асяроддзі непажаданая (і часам немагчымая). Трэба мець на ўвазе, што колерная здымка цягне да рэпрадукцыі прыроды, а чорна-белая – да абагульненьня. Чорна-белая фатаграфія будуецца сьвятлом, каляровая – колерам і г. д. У дадатак яшчэ тое, што шмат хто з тых, хто здымае на колер (бо стала цяпер усё лёгкадаступна), ёсьць у творчым сэнсе ня больш ня менш, як колернымі дальтонікамі, і здымаючы, пра колеры не задумваюцца.

У „Мірскім замку" Лабадзенкі збалянсаваныя абодва варыянты. Але для паказу і выявы таго настрою, які ў сюжэце закладзены, мне падабаецца чорна-белая фатаграфія.

Павінен сказаць, што Мірскі замак шматзначны. Яго варта здымаць пастаянна і ўсё жыцьцё, старонка за старонкай; сабраныя разам, яны далі б нам зразумець, што гэта ёсьць за месца ў Беларусі, наблізілі б да ўсьведамленьня вялікасьці.

(Фатаграфія „Мірскі замак" Г. Лабадзенкі адлюстравана ў вольным Сеціве.)

(1)

29

ЗА АКІЯНАМ

Амэрыканская сацыяльная фатаграфія мае сае імёны і традыцыі. Сярод гэтых імёнаў ганаровае месца займае ***Даратэя Лянж*** (Lange), ці дакладней – Лянгэ, паколькі яна немка, дачка нямецкіх эмігрантаў у 2-м пакаленьні.

Яна была прафэсійным фатографам, мела партрэтную фотастудыю, але ў часы Вялікай дэпрэсіі 30-х гадоў, як кажуць, „выйшла на вуліцу", стала здымаць працоўных людзей, якіх дастаў крызіс.

У Амэрыцы самая вядомая яе фатаграфія „Матка эмігрантаў" (1936 г.). У той час яе шырока растыражавалі. Некалькі сот асобнікаў гэтай фатаграфіі „вісьць" цяпер у Сеціве. Фатаграфія добрая, адлюстроўвае аўтэнтычную зьяву і чалавека ў вялікай бядзе.

На здымку паўгалодная маці сямёх дзяцей. Вобраз выразны і характэрны. Адзінае, што мяне тут заўсёды бянтэжыла, гэта нейкая шаблонная піктарэальная і нятонкая рэжысура ў кампазыцыі здымка, хоць зроблена прафэсійна апраўдана. Прагледзеўшы дублі да гэтага фота, толькі ўмацоўваешся ў сваёй зьбянтэжанасьці.

Тым часам гэтая фатаграфія ў адным вобразе наглядна паказала рэальную карціну і праблему эмігрантаў (сезонных работнікаў) у час Вялікай дэпрэсіі. Гэтыя людзі былі на мяжы голаду і выташчэньня, яны пастаянна не даядалі. І праблема, і фота знайшлі водгук у Амэрыцы.

Другое вядомае фота Лянж (мы яго тут дэманструем – **фота 1**) – гэта „Чарга беспрацоўных у Сан-Францыска" (1933-34 гг.). Як і першае фота, яно друкавалася ў Савецкім Саюзе, але пад іншым назовам (нешта накшталт „за похлёбкой"). Тут вельмі выразная амэрыканская карціна. Увагу прыцягвае няголены чалавек на пярэднім пляне з бляшанкай у брудным пакамечаным капялюшы (на ім, відаць, ня толькі сядзелі, але й спалі), які, адвярнуўшыся ад усіх, шчапіў рукі, абымаючы бляшаную конаўку і, абапершыся на паліцэйскую загародку, глыбока задумаўся. Вачэй не відаць, але ў абліччы зламанасьць і сум.

З выгляду – гэта бяздомны, альбо беспрацоўны, які жабруе (такія бляшанкі альбо папяровыя конаўкі ў Амэрыцы носяць жабракі, і просяць у іх падаяньня). Здымак просты, але бярэ за сэрца. Вядома, ён натуральна падгледжаны фатографам. Тут тонкае адчуваньне сытуацыі і чалавека. Настрой і прыцягальнасьць гэтай фатаграфіі прадыктаваныя ўсьведамленьнем тупіковага чалавечага лёсу. Ад эстэтычнага ўражаньня адбываецца падсьведамая праекцыя на сябе і ўзьнікае суперажываньне, якое глыбока западае ў душу.

Наступнае фота Лянж, якое мы паказваем (**фота 2**), малавядомае, але што датычыць жанравага групавога партрэта і тыпажоў, то гэта проста „бляск". Гэта людзі сельскай гаспадаркі, фэрмеры ў час Вялікай дэпрэсіі 30-х. Якія каларытныя тыпажы, якія характары! І ўсё жывое, непасрэднае, схопленае аб'ектывам. Тыпы – лепш не прыдумаеш, асабліва той, што пасярэдзіне. Адразу ў галаву прыходзіць О'Генры, які б напісаў тут нешта накшталт „На ім быў насунуты на лоб фетравы капялюш, пазычаны (хутчэй за ўсё) у агароднага пудзіла на адгон вераб'ёў. Яго фізіяномію ўпрыгожваў шырокі рот, падобны на шчыліну паштовае скрыні, а выраз твару нагадваў маску расчуленага гіпапатама".

(2)

Гэта Амэрыка. І цяпер можна такіх жа ўбачыць, толькі замест капялюша, падобнага на вароніна гняздо, будзе бэйсболка з патрапаным брылём.

Дэпрэсія. Ім цяжка жывецца. Але выгляд у іх рашучы, хоць гэтым хлопцам ужо па 70. Пры патрэбе могуць, аднак, яшчэ і з кольта пастраляць.

Фатаграфія добра апрацавана і аддрукавана. Зьвяртаем увагу, што сонца сьвеціць насустрач (верхне-кантравое сьвятло), на людзях шыракаполыя капялюшы. Перад (твар) павінен быць у глыбокім ценю. Але аблічча высьветленыя і добра прапрацаваныя, відаць вочы і маршчыны. Прытым штучнае асьвятленьне не ўжывалася (бо цені на капялюшах натуральныя і глыбокія). Гэта што датычыць добрага тэхнічнага ўзроўню фатаграфіі і ўменьня фатографа. У яе ўкладзена шмат працы (асабліва ў пазытыўным працэсе).

Абедзьве фатаграфіі перазьнятыя з фотакніг:

1. Peter Stepan. 50 Photographiens you should. – Munich, Berlin, London, New York, 2008.

2. Dorothea Lange. The crucial Years. 1930-1946. – La Fabrica, PHE, 2009.

(Акрамя таго, здымкі ёсьць у вольным Сеціве.)

(1)

МЕНСК ПАД АКУПАЦЫЯЙ І ВАЙНОЙ

Да гэтай тэмы я таксама падаю два здымкі (па аднаму на кожную вайну). Але адлюстравана тут не вайна, а гістарычная даўніна Менска, якая пасьля войнаў была вынішчаная ворагамі беларушчыны і, фактычна, амаль не захавалася.

Першы здымак зроблены невядомым фатографам зімой 1943 года зь вежы езуіцкага катэдральнага касьцёла **(фота 1).** Марозны зімовы дзень, засьнежаныя дахі, дымы з комінаў. Прыгожы від, асабліва калі ведаеш тут кожны дом. Гэта стары горад, раён забудовы вуліцы Койданаўскай, Нямігі, Ракаўскай і ўсё, што вакол. Фатаграфія мякка аддрукаваная ў сьветлай танальнасьці, перадае ўражаньне і выклікае адчуваньне вельмі марознага дня.

На пярэднім пляне мы бачым мезанін (ці, дакладней, флігель) з чатырма вокнамі дома (XVIII-XIX ст.), які выходзіць на вуліцу Койданаўскую (за саветамі Рэвалюцыйную). У цэнтры справа ля краю панарамы відаць зьнявечаны бальшавікамі гмах Петрапаўлаўскай царквы (1611 г.). Ля яе пачынаецца вуліца Ракаўская (за саветамі Астроўскага), а побач, паралельна па цэнтру, праходзіць вуліца Няміга. Далей зьлева па цэнтру відаць комін знакамітай Менскай хлебапякарні (1927 г.), а ў пэрспэктыве губляецца ў марознай смузе забудова вакол Юбілейнага рынку, вуліцы Замковай і справа па краі – Татарскага прадмесьця.

У 60-х гадах, я памятаю і здымаў гэты горад дакладна такім, як тут, на гэтым фота. Але ўжо быў зьнішчаны саветамі Нізкі рынак, папсавана Замчышча, зьнесена прыгожая старая вуліца Казьмадзям'янская, разбуральнікі падбіраліся пад Верхні горад.

Я падлічыў, што на абарону старога Менска ад разбурэньня мне наканавана было патраціць 25 гадоў грамадзкага змаганьня, аж да 1990 года, калі ўвесь час прышлося аддаць на палітычную барацьбу. Шмат што неверагодным чынам удалося ўратаваць, і нават аднавіць (частку Траецкага прадмесьця, Верхні горад, Кальварыйскую браму і касьцёл, касьцёл на Залатой горцы і інш.). Але тое, што відаць на гэтым зімовым здымку, саветы амаль усё зьнішчылі ў 70-х гадах. Гэтым асабіста займаўся галоўны ініцыятар разбурэньня старога Менска першы сакратар ЦК КПБ(КПСС) Пётра Машэраў (сапраўднае прозьвішча Машэра, перамяніўся пад рускіх).

У 1969 годзе мне зь ***Лявонам Баразной*** і пры дапамозе ***Генадзя Бураўкіна*** (тады ўласны карэспандэнт „Праўды") удалося на тры гады прыпыніць машэраўскі разбуральны сьверб. (Надрукавалі артыкул у „Правде" у абарону Нямігі. Супраць воргана ЦК КПСС „Правды" 1-ы сакратар рэспубліканскага ЦК пайсьці ня мог.)

Да разбурэньня Машэраў вярнуўся ў 1972 годзе. У гэтым жа годзе кагэбістамі (тут жа ў старым горадзе) быў забіты мой сябра Лявон Баразна, і пачалося паляваньне на «нацыяналістаў".

Так што змаганьне за Менск (за захаваньне яго гістарычна-архітэктурнай спадчыны) – гэта была арэна вялікай вайны, якая працягваецца па сёньняшні дзень.

Другі здымак, які тут экспануецца, да 2008 года быў невядомы **(фота 2).** Гэта Нізкі рынак у Менску, зьняты з боку апсіды Пятрапаўлаўскай царквы невядомым фатографам. Верагодная дата здымкі 1914-1916 гг..

З таго, што тут відаць, саветы зьнесьлі ўсё. Часткова ў 1948-1952 гг. Астатняе – у 1972-74 гг. (Гэта раён цяперашняга Дома моды на трасе былой Нямігі.)

А здымак вельмі харошы, прыгожа і прафэсійна зьняты, з тлумам людзей, шыльдамі, брукам і дамамі. Ён даносіць дух таго ваеннага часу і далёкай ужо гісторыі.

(2)

Такім чынам мы бачым дзьве розныя фатаграфіі пад час дзьвух войнаў. Але нават тады гістарычны Менск дыхаў, быў цэлы і жывы. Нішчылі яго ня войны, а акупацыі пасьля вайны, дакладней, адна акупацыя, што прышла з усходу.

(Фатаграфіі з фондаў нямецкага Bundesarchiw, зьмешчаныя ў вольным Сеціве.)

31

КАЛЯРОВАЕ СЯРЭДНЯВЕЧЧА

Талін фотагенічны сярэднявяковы горад. Фатаграфіяў старога Таліна поўна. Інтэрнэт завешаны здымкамі гэтага сьпічастага горада. Тут рэкляма на ўсе густы (у асноўным па-ангельску), але фатаграфіяў-адкрыцьцяў няшмат, у асноўным „віды” ў шалёных колерах. Але ўсё ж ёсьць і прыгожыя творчыя здабыткі. Адзін з такіх прыемных здымкаў я тут экспаную.

Гэта фатаграфія аўтара з Латвіі ***Андрэя Грынёва*** **„Талінскія вежы”.** Тут якраз колерная фатаграфія. Яна добрая і па колеру, і па кампазыцыі, і, што істотна, па духу сярэднявечча, схопленага фатографам у характэрнай прыроднай сытуацыі. З гэтага месца здымкаў Таліна няшмат, і ўсе яны пераходныя. Адкрыцьцяў не заўважана. Тут жа, у гэтым фота, прыгожая мастацкая выява, прасякнутая духам гістарычнага існаваньня.

Удалых здымкаў у каляровай фатаграфіі ўвогуле вельмі няшмат па простай прычыне: шмат хто з тых, што цяпер фатаграфуе, не задумваюцца, што здымаюць на колерную аснову, ня маюць колернага бачаньня і ведаў, і здымаюць, фактычна, па прынцыпах чорна-белай фатаграфіі.

Істотна і тое, што сама колерная аснова вельмі абмяжоўвае мастацкія магчымасьці фатаграфіі. Балянсаваць колерную рэчаіснасьць пры здымцы, практычна, немагчыма. Гэтак жа цяжка адыйсьці ад колернага натуралізму, тым больш „сабраць”, „упісаць” кадр і г. д.

Фатографы, якія прафэсійна займаюцца колерам, ведаюць пэўныя правілы, якіх трэба прытрымлівацца (асабліва пры здымцы прыроды, архітэктуры і краявіду).

Адным з такіх правілаў зьяўляецца здымка пры адпаведнай колернай тэмпэратуры (якую трэба навучыцца вызначаць) і пры адпаведнай колернай сытуацыі, якую, дарэчы, можна прадбачыць, бо ёсьць тыповыя станы прыроды, якія паўтараюцца.

Тыповая (і вельмі прыгожая) колерная сытуацыя ўзьнікае на падыходзе дажджавой хмары (асабліва ў ветраны дзень, калі паветра празрыстае) і найбольш пры адыходзе хмары, калі выглядвае сонца і асьвятляе краявід ці архітэктуру на фоне хмарнай гушчыні.

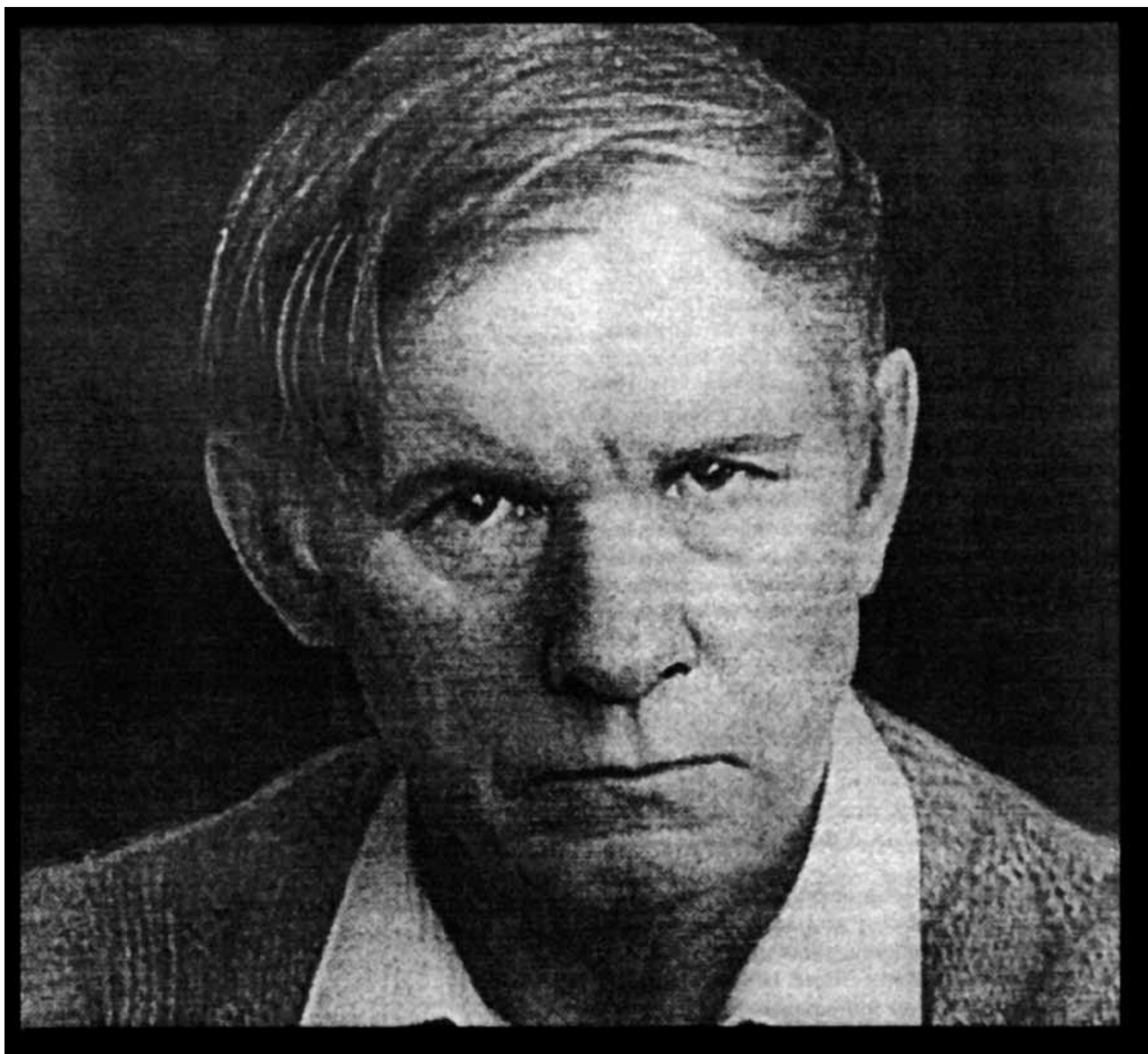
На такое відовішча можна выпадкова натрапіць. Але трэба ведаць, што колерная сытуацыя тут зьмяняецца імгненна, часам цягам хвіліны-паўхвіліны. Таму фатограф, калі хоча нешта сфатаграфаваць выдатнае, павінен гэтакі стан прадбачыць і быць падрыхтаваным.

Мы ня ведаем, ці Андрэй Грынёў патрапіў выпадкова, ці прадбачліва падрыхтаваўся да рабленьня свайго колернага здымка, але тут скарыстана менавіта такое і тыповае, і выключнае колернае становішча. Гэта стоадсоткавы каляровы здымак, дзе гарманічна скарыстаныя і сьвятло, і колер, і выяўлены драматычны эфект. Трохі выпадае з балянсу залішне ядавітая зелень травянога газона перад вежамі, але ў цэлым яна не займае шмат месца і ня рэжа вока.

Кадр хораша пабудаваны ў кампазыцыйным сэнсе, падпарадкаваны ня толькі правільнай лінейнай пэрспэктыве, але й рытму сьвятла на вежах, дзе самая яркая кропка аказваецца ў канцы рытмічнай разгорткі.

Па эстэтычным адчуваньні і харастве гэта адзін зь лепшых колерных мастацкіх здымкаў старога Таліна, якія мне прыходзілася бачыць у апошні час.

(Фота Грынёва ёсьць у вольным Сеціве.)



ВАСІЛЬ БЫКАЎ

У папярэдніх сваіх разважаньнях я часта падкрэсьліваў важны пранцып у мастацтве фатаграфіі, які можна сфармуляваць так: *усё ў адным*. Гэта значыць адлюстраваньне самых характэрных і тыповых прыкметаў і сутнасьці зьявы ў адным фота. Такім было фота Рыгора Барадуліна, зробленае Сяргеем Шапранам, „Маці эмігрантаў” Даратэі Лянж (не экспанавалася), „Лукашызм альбо цёмнае царства” невядомага аўтара, „Начны Манмартр” Брасаі і інш.

З усіх фатаграфіяў Васіля Быкава ёсьць адна, дзе ў абліччы гэтага вялікага чалавека адбіўся ўвесь ягоны лёс, відаць уся яго балесная, далёка схаваная душа, тая душа, якая ў людзей выяўляецца ня так ужо й часта, бо кожны яе беражэ.

Гэтая фатаграфія была надрукаваная ў газэце „Народная Воля” ў дзень сьмерці Быкава. Відаць тыя, хто яе зьмяшчалі на паласу разьвітаньня, разумелі тое самае, пра што я кажу.

Фота ёсьць удалай выдрукоўкай са здымка меншага маштабу. Аўтар не пазначаны. Але газэта стала нібы сааўтарам гэтага твора. Я перазьняў яго з газэты і пры мінімальнай тэхнічнай папраўцы зьмясьціў тады ў „Беларускіх Ведамасьцях” і ў некаторых кніжках.

У працэсе выдруку я зразумеў, што нічога ня трэба правіць, нават слабыя адбіткі газэтных радкоў, што відаць на сьветлых месцах партрэта. Такая фатаграфія, якая ёсьць, – гэта ўжо фота-графічны твор з выкарыстаньнем сродкаў выразнасьці паліграфіі. Зерне, растр, графічны кантраст – тое, што ў іншым месцы выяўляецца як тэхнічны недахоп, – тут усё працуе на графічную выяву і вобраз пісьменьніка (тэхнічныя характарыстыкі ацэньваюцца як сродкі эстэтычнай выразнасьці). Выяўленча ўсё глядзіцца прыгожа. Графічны кантраст узмацніў успрыняцьце вобраза.

Зьвяртаю ўвагу на вочы Быкава – жывыя, разумныя і трагічна-балесныя. У гэтым позірку я чытаю ягоную „Доўгую дарогу да дому”, галоднае дзяцінства пад бальшавікамі, вайну ад Масквы да Бэрліна, барацьбу за творчае існаваньне сярод навалачы і здрады. Гэта погляд моцнага, адкрытага чалавека, які шмат перажыў, шмат разумее.

Пісьменьнік глядзіць проста ў аб’ектыў. А гэта стварае ўражаньне дыялёгу: „ён і мы”, „ён і я”. Прынцып партрэта, калі чалавек глядзіць у аб’ектыў, выклікае часам вельмі моцнае эмацыйнае ўражаньне. Вядома, не заўсёды, але бываюць моманты, калі ў позірку адбіваецца канцэнтрацыя духа і гісторыя душы. Партрэт Быкава якраз такі.

Графічная структура фота ўзмацняе, абагульняе і адначасна – аддаляе вобраз. Ён глядзіць на нас тут, і нібы адтуль, здалёку, пасьля доўгай дарогі, чалавек, які прадбачыў нішчэньне нацыі і цёмны час. Сумленьне і гонар нашай вялікай беларускай літаратуры.

Гімн Беларускі гучыць.
Гэта мы яго сьпяваем – Фронт.
Рэквіем па няволі.
Ода для прышласьці
Над магілай Быкава

2003 г.

БЕЛАРУСКІ СЬЦЯГ НАД ВІЛЬНЯЙ

Гэты здымак я ўжо ня раз друкаваў і на вокладцы часопісу, і ў кніжках і пераканаўся, што беларусу ён асабліва прыемны. Мяркую, што фатаграфія да душы шмат каму, бо здымак прыгожы. Гэтае аматарскае фота было зьмешчана ў Сеціве некалькі год таму без пазначэньня аўтара (дакладней, аўтар пазначаны псэўданімам „Васілёк"). (Для беларусаў гэта ўвогуле характэрна – не адзначаць сваю працу і здабыткі, маўляў, зрабіў і добра. Але для нацыянальнай культуры гэта дрэнна. Творчасьць не павінна быць безыменнай.)

Фатаграфія добра зроблена па кампазыцыі і правільна па сьвятлу. Кантравое сьвятло хараша падсьвечвае сьцяг, які, як жывы, трапеча на ветры. Увогуле ў гэтай фатаграфіі сьцяг ёсьць галоўным каляровым і кампазыцыйным акцэнтам. Вельмі добра схоплена дынаміка палатніны, зігзагі лініяў. Адчуваньне сьветлае, сьвежае, прыгожае і радаснае.

Прыгожы таксама сілуэт дзяўчыны, якая трымае сьцяг на распрасьцёртых руках, прыемнае чыстае далікатнае неба, якое нагадвае пра ранішні час. На другім пляне, унізе, панарама старажытнай Вільні, якая відаць у бок Вострай Брамы. Дарэчы, з гэтага ж месца і з гэтай кропкі здымаў Вільню ***Ян Булгак*** (фота і артыкул №2 у нашай тэме).

Але на гэтым здымку панарама Вільні, на жаль, не чытаецца (тут неадпаведнае асьвятленьне і час). Увогуле здымак выглядае крыху плоскім, нягледзячы на буйны пярэдні плян і сустрэчнае сьвятло. Гэта вынік дрэннай сьветлавой мадуляцыі фона і здыманьня на лічбавую (прычым аматарскую) камэру. Ёсьць яшчэ шэраг тыпова аматарскіх тэхнічных падыходаў і недахопаў. Але вобразнае эстэтычна-эмацыйнае ўражаньне ад гэтай добрай фатаграфіі пераважае ўсё.

Хараша ўспрымаецца таксама сымволіка здымка, калі падняты наш Сьцяг сьведчыць пра нашу незалежнасьць над даўняй і вечнай беларускай сталіцай Вільняй, куды, як сказана, вядуць усе нашыя шляхі, жыцьцёвыя і гістарычныя дарогі.

Чужына, нібы сон.
Як Бога,
Вільню ў душы нашу.

2002 г.

(1)

МЭН РЭЙ

Мэн Рэй быў у мастацтве арыгіналам, як і шмат якія таленавітыя, але ненавучаныя левыя мастакі.

Вучыцца такім людзям перашкаджала гіпертрафіраванае ўяўленьне пра ўласную геніяльнасьць і левыя ідэі, што пабуджалі іх перакуліць сьвет.

З перакульваньня мастацтва Мэн Рэй і пачаў, далучыўшыся да „дадаізму” (бяссэнсіцы) – маргінальнага антымастацкага накірунку, які ставіў задачу (ні больш, ня менш) зьнішчыць эўрапейскую культуру цераз раскладаньне мастацтва і зьнішчэньне эстэтыкі. (Дарэчы, цяпер гэта вынікова робіцца іншымі.)

Рэвалюцыйнае антымастацтва праіснавала шэсьць гадоў (з 1916 па 1922), пакінуўшы пасьля сябе сьведамыя прыклады бязглузьдзіцы. Але, тым ня менш, за гэты кароткі пэрыяд існаваньня „вялікай хвалі” Мэн Рэй пасьпеў туды ўскочыць і пасьля зьнікненьня „хвалі” разам зь іншымі „тапельцамі” прыстаў да „сюррэалізму”.

Невядома, чым бы скончылася гэтае блуканьне нерэалізаванага мастака, калі б Мэн Рэй не захапіўся фатаграфіяй. Фотамастацтва зрабіла яму прызнанае імя (і ня толькі сярод мадэрністаў). Мэн Рэй авалодаў тэхнікай клясычнай фатаграфіі (гэта бачна па некаторых ягоных працах), але маючы схільнасьці да сюррэалізму і мяркуючы мадэрнісцкімі катэгорыямі, захапіўся тэхнікамі, якія, як ён лічыў, давалі яму большыя магчымасьці ўплыву на выяву фатаграфіі.

Фатограф дасканала асвоіў псэўдасалярызацыю. Шмат ягоных цікавых і прыгожых фатаграфіяў зроблена якраз у гэтай тэхніцы. Прытым фатограф у большасьці выкарыстоўвае толькі самыя пачатковыя стадыі салярызацыі, якія не прыводзяць да істотнага зьмяненьня вобразу, але, тым ня менш, надаюць аўтэнтычнай рэчаіснасьці пэўны „сюр”.

Фота 1 (*без назову*), якое я тут падаю ў экспазыцыю, як на мой погляд, адна з найбольш прыгожых мадэрновых жаночых выяваў фатографа. Вобраз і графіка выдатныя. Прытым салярызацыя тут, практычна, толькі намецілася (рука, рэзкі контур шыі, падбародка, аблічча), але не пачалася і толькі-толькі выявілася агульная засьветка аблічча. Гэта зрабіла выяву плоскай і танальна „сабрала” яе ў цэльны абраз. Як мастак Мэн Рэй ведае, што, каб падкрэсьліць глыбіню чорнага тону, фон мусіць быць ня белым, а зьлёгку шэрым. Інакш чэрнь ня „ўпішацца”, а будзе „вырванай” з адзінства.

Тут Мэн Рэй вельмі простымі сродкамі стварае прыгожы графічны мадэрновы партрэт, пазбаўлены ўсялякіх дэталяў натуралізму і адначасна жывы, фатаграфічны. Акцэнтацыя на характве малюнка вачэй, на бляску і ўкладцы валасоў, лініях падбарока, шчакі, носа, шыі, губ. Скуры не відаць, яна нават не ўгадваецца, а ўсе лініі прыгожа падкрэсьленыя і кантрасна мадэляваныя.

Жанчына на фота – гэта адна з пастаянных натуршчыц фатографа. Ён апранаў мадэлі ў рознае адзеньне розных эпох, здымаў іх у розных прычосках і г. д. Тут сумесны творчы працэс. Прыгожае аблічча на фота выклікае асацыяцыі з эпохай італьянскага рэнесансу і мадэрнам 1920-х аднальчасова.

Фота 2 (таксама *без назвы*) якраз тыповае для салярызацыяў Мэн Рэя. Вобраз радыкальна не перайначаны, падкрэсьлены толькі грубыя контуры (якія ўтвараюцца па нярэзкіх лініях пры камбінацыі салярызацыі з барэльефам) і зьменены валасы (практычна, выключаныя з выявы). Застаецца толькі аблічча ў выглядзе маскі-статуэткі. Але яно жывое, гэта фатаграфя. Прытым зьвяртаем увагу, што фатограф зрабіў з вачыма натуры (магчыма, зьнята праз чырвоны фільтр альбо ўжыта рэтуш), надаўшы абліччу выраз таямнічай незвычайнасьці.

Як бачым, падыходы Мэн Рэя ў яго фатаграфічным сюррэалізме дакладна фармальныя. Але пабудаваныя яны на эстэтыцы, па законах харавства. Гэта, плюс здольнасьць і добры густ фатографа, узьнялі яго на вышыню ў мастацкай фатаграфіі, хоць сам Мэн Рэй перажываў, што не зрабіўся мастаком і заўсёды падкрэсьліваў, што ён не фатограф, а мастак, які працуе ў фатаграфіі.

Мэн Рэй – гэта набытае прозьвішча фатографа. Сапраўднае ягонае прозьвішча Эмануэль Радніцкі. Ягоныя бацькі – беларускія габрэі, у канцы XIX стагоддзя эмігравалі ў Амэрыку. Там і назваліся Рэямі.

(Фатаграфіі перазьнятыя з фотаальбома: Man Ray. Unconcerned but not indifferent. Выдавецтва La Fabrica (бяз году і месца выданьня.)

(2)

(1)

35

ПАСЬЛЯ ІМПРЭЗЫ

Самымі важнымі фігурамі, якія стаяць у аснове амэрыканскай фатаграфіі, лічацца ***Эдвард Стэйкен*** (1879-1973) (ці па нараджэньню – Штайхэн) і ***Альфрэд Сьцігліц*** (1864-1946).

У канцэпцыі творчасьці яны даволі блізкія і на этапе піктарэалізму, і потым, у рэальнай (сучаснай) фатаграфіі. Я б адзначыў больш моцны менавіта фатаграфічны талент Сьцігліца і тэхнічную дасканаласьць, фатаграфічную шырокаабсяжнасьць і працаздольнасьць Стэйкена.

Ацэнка ўзроўню творчасьці Стэйкена хіба крыху перабольшана ў амэрыканскім мастацтвазнаўстве, але цалкам абгрунтаваныя прычыны такіх ацэнак.

Стэйкен зьяўляўся гарачым прапагандыстам фатаграфічнага мастацтва і арганізатарам яго грамадзкага працэсу разьвіцьця і прызнаньня (музэі, галерэі, выставы, артыкулы, фонды і г. д.). Акрамя таго ён быў вельмі творча пладавітым фатографам і аддаў фатаграфіі паўстагоддзя жыцьця.

Цікава, што Стэйкен не адыйшоў ад уплыву піктарэалізму да канца сваіх дзён. У першым пэрыядзе творчасьці яго піктарэальныя партрэтныя кампазыцыі і пэйзажы ўражваюць вытанчанай адточанасьцю тэхнікі, вычварнай рацыянальнай кампазыцыяй і цалкавітай эмацыйнай халоднасьцю, нягледзячы на салажавасьць і прытарную дэманстрацыю хараства, што межавала ўжо з дрэнным густам.

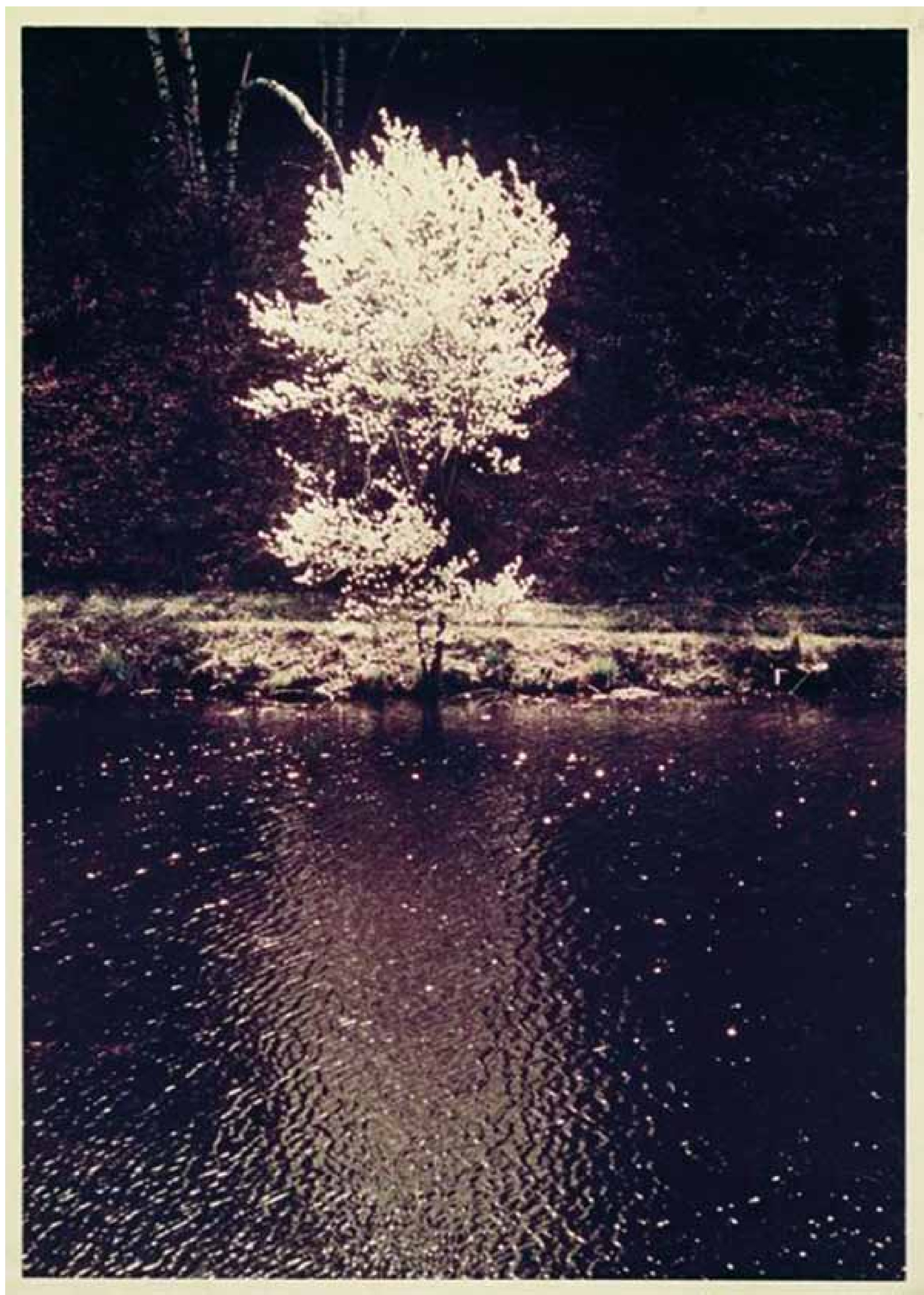
Але побач зьяўляюцца фатаграфіі, зьнятыя непасрэдна, дзе выяўляюцца жывыя матывы, тонкае хараство і тыпова фатаграфічны погляд на сьвет. Стэйкен як мастак крочыў у нагу з разьвіцьцём фатаграфіі і ўсюды сказаў сваё слова. Але, паўтаруся, адарвацца ад канцэпцыі прыхарошваньня выявы яму было цяжка, і яна, як правіла, праяўлялася ў ім увесь час.

Мая задача, аднак, не расказваць пра творчасьць Стэйкена, а прадэманстраваць адну добрую фатаграфію (плюс яшчэ адну, калі тэма заслугоўвае). Добрыя фатаграфіі ў Стэйкена ёсьць.

Прапаную паглядзець фота, зробленае ім у 1907 г., магчыма, у час яго падарожжа ў Эўропу **(фота 1)**. На фатаграфіі зьнятыя „фешэнэбельныя” да́мы. Фота ў стылі Лярціга. Непасрэдны дынамічны кадр. Дамы аднекуль вышлі (імпрэза скончылася), і яны зьбіраюцца сядаць у кабрыялет. На іх белыя прыгожыя сукенкі са зборкамі і аборкамі, белыя туфлікі, як у Папялушкі, на галаве раскошныя капялюшы з кветкамі (не капялюш, а цэлая клюмба). Здымак, фактычна, рэпартажны і называецца „Пасьля гонак” (спаборніцтваў). Відаць, побач знаходзіцца іпадром. Магчыма, там нават нешта адбылося, кшталтам: і калі Вронскі зваліўся з каня, „Анна громко ахнула” і г. д. (як кажуць, стыль – гэта чалавек).

І ўсё было б добра, каб Стэйкен аддрукаваў гэтае жанравае фота нармальна (як гэта ў той жа час рабіў малады Лярціг) і выявіў бы яго фатаграфічную прывабнасьць. Стэйкен жа палічыў сябе мастаком і вырашыў, відаць, яго палепшыць. Але адышоў ад фатаграфічнай дакумэнтальнасьці, аддрукаваўшы здымак у тэхніцы брамойль. (Брамойль – гэта тэхніка на мяжы жывапісу і фатаграфіі. Эмульсія пазытыва разьмякчаецца, задубліваецца і дасягаецца рэльефная структура, па якой пішуць пэнзалем і алейнымі паліграфічнымі фарбамі.)

У прынцыпе, праўда, атрымалася не найгорш, жывую фатаграфічную аснову яшчэ можна ўбачыць, выява прыгожая і дыхае часам. Фатограф-мастак не шкадаваў фарбы, каб прыглушыць другароднае і выявіць галоўнае. Толькі, гледзячы на ўсё, нават з пазыцыі фотаэстэтыкі таго часу, думаеш, навошта быў увесь гэты „труд”?



(2)

Тым ня менш, гэта гісторыя, і фота ў той манеры ўсё ж прыгожае. Трэба сказаць, што Стэйкен мог працаваць ня толькі ў брамойлі. Ён валодаў складанай фота-тэхнікай гуміарабіку, якая яшчэ бліжэй да жывапісу. У 1904 годзе ён сфатаграфаваў сажалку пры ўзыходзе месяца і вырабіў фатаграфію ў тэхніцы гуміарабіку (дарэчы, у мастацкім сэнсе слабую). Гуміарабік Стэйкена праляжаў да 2006 года, пакуль яго не купілі на аўкцыёне за 2 мільёны 900 тысяч даляраў. Так цэніцца гісторыя не такой ужо і далёкай фатаграфіі і імя фатографа, сфармаванае творчасьцю і (галоўным чынам) цэлымі пакаленьнямі мастацтвазнаўцаў.

У Стэйкена вельмі шмат дабротных, дасканала выробленых партрэтаў, пэйзажаў, і нават відаў гарадзкой забудовы. Гартаючы творы вядомага фатографа, я натрапіў вось на гэтае прыгожае фота (крыху нехарактэрнае для Стэйкена), напоўненае тонкім шчымлівым хараством (1908 г.). Назавём яго „Цьвітучае дрэва". **(Фота 2).**

На беразе возера на фоне цёмнага ляснога касагора зьнята цьвітучае дрэва (вішня, сьліва альбо мірабэлькі), асьветленае сонцам. Ветрык гуляе рабаціньнем вады, па якой плывуць апалыя пялёсткі. Ва ўсходняй паэзіі (і ня толькі ва ўсходняй) на такі сюжэт напісаны тысячы вершаў.

Эстэтыка цьвітучага дрэва над вадой сьведчыць аб мадэрнісцкіх зрухах у мастацкай сьвядомасьці. Тут зьяўляецца пранікненьне ў тонкія пласты эфемернага хараства, стану, які хутка зьмяняецца і вяртаецца зноў. У гэтых вечных пераменах вечнага хараства жыве цэлая філясофія, пакладзеная ў аснову ўсходняй рэлігіі пераменнага сьвету (буддызм, дзэн-буддызм і г.д.). Мадэрнізм, а разам зь ім і эўрапейскае грамадзтва, асэнсоўвала гэта ў катэгорыях мастацкай эстэтыкі.

(Гэтыя фатаграфіі Стэйкена зьмешчаныя ў вольным Сеціве.)

36

„ТРЭЦІ КЛЯС”

Гэты выдатны здымак паравоза на вакзальных рэйках зьняты ***Альфрэдам Сьцігліцам*** у 1902 годзе камэрай *10x13* і зроблены (як можна здагадацца) у тэхніцы брамойль **(фота 1).** Здымка выканана мяккарысуючым аб’ектывам ў кантравым інтэнсіўным сьвятле. Фатаграфія дынамічная і дыхае фатаграфічнай рэальнасьцю, выдатна перадае задымленую атмасфэру чыгуначнай станцыі і тэхнічны дух часу стогадовай даўніны. Аўтар назваў здымак ***„Рука чалавека”.*** Па ўсім відаць, што сучасьнік веку пары ўражаны тымчасовым тэхнічным прагрэсам.

(1)

Гэта вельмі тыповая фатаграфія для Сьцігліца зь яго напружаным пранікненьнем у настрой прыроды і асяроддзя, якое мы адчуваем, як сёньняшні дзень. Гэта тое фота з тым эмацыйным уражаньнем і пачуцьцёвым падтэкстам, якое прымушае доўга на яго глядзець, суперажываць адчуваньні і ўзірацца ў кавалкі карціны. Выразна відаць, што гэтая фотакарціна зроблена сродкамі фатаграфіі і вокам фатографа. Устаноўкі піктарэалізму тут адсутнічаюць.

Павінен сказаць, што нямецкі амэрыканец Альфрэд Сьцігліц (1864-1946) быў надзелены характэрным фатаграфічным талентам. Ён меў фатаграфічнае бачаньне сьвету. І невыпадкова, што Сьцігліц (бадай што адзін з найпершых) яшчэ ў XIX стагоддзі паставіў задачу даказаць,

(2)

што фатаграфія – гэта не тэхнічная галіна жывапісу, а асобнае мастацтва са сваёй эстэтыкай, філясофіяй і сродкамі выразнасьці. Гэтаму ён пасьвяціў шмат часу, энэргіі і арганізацыйнай дзейнасьці. Але галоўным доказам стала яго творчая дзейнасьць.

Мастацкая фатаграфічнасьць яго здымкаў 1890-х гадоў (асабліва фатаграфіі Нью-Ёрка) уражваюць сьвежасьцю бачаньня і тонкай жыцьцёвасьцю часу. Калі аглядаеш фота Сьцігліца больш чым стогадовай даўніны, здаецца, што і пранікаеш у той час, і прысутнічаеш там, – настолькі адчувальная рэальнасьць на ягоных фатаграфіях.

Дзіўная прырода таленту (амаль няўлоўная). Тое ж самае здымаў ягоны сучасьнік і паплечнік Эдвард Стэйкен. Здымкі Нью-Ёрка, зробленыя Стэйкенам прыгожыя і ... мёртвыя (яны ня дыхаюць). Фатаграфіі Сьцігліца жывуць і магнітам прыцягваюць погляд.

Сьцігліц быў вельмі мабільным і энэргічным чалавекам. Часта езьдзіў у Эўропу (там ён атрымаў нямецкую адукацю) і шмат фатаграфаваў. У 1915 годзе ў час адной з такіх паездак на караблі ён сфатаграфаваў пасажыраў на ніжняй палубе. Гэта былі бедныя людзі, там самыя танныя білеты.

Фатаграфія прынесла яму шырокую вядомасьць. Яе ўсюды заўважылі, а некаторыя крытыкі назвалі яе лепшай фатаграфіяй XX стагоддзя (г. зн. ад 1900 да 1915 гг.)

Тут я экспаную гэтую фатаграфію **(фота 2).** У 1950-1960 гг. яе друкавалі ў СССР пад назовам ***„Трэці кляс".*** (У Сьцігліца назва нешта кшталту „Машыннае аддзяленьне".)

Увогуле, як я назіраю, практычна, усе старыя фотографы ад паловы XIX і да паловы XX-га стагоддзяў былі майстрамі сацыяльнай фатаграфіі. Сацыяльныя лёсы людзей – важная (калі ні галоўная) праблема, якая займала розумы і пачуцьці гуманістычных мастакоў таго часу. Пасьля 2-й Сусьветнай вайны сьвет па інэрцыі яшчэ заставаўся даваенным, але потым раптам усё перамянілася.

Фатаграфія Сьцігліца, як бачым, простая, агульнага пляну. Але гэта цэлая фота-навэла.

Падарожжа на караблі ў Амэрыку займала шмат дзён. І ўсе гэтыя дні бедныя людзі павінны былі жыць на палубе (есьці, спаць, даглядаць дзяцей і г. д.). Ведаючы гэта, пачынаеш разглядаць іхнія твары, позы, дачыненьні, адзеньне, быт, развешаную бялізну на шнурках і г. д. Разгляд шмат дае для сэрца, розуму і разважаньняў. Гэтак плылі ў Амэрыку ў той час нашыя продкі беларусы ў пошуках грошай і лепшага жыцьця, тыя „тутэйшыя", зь якіх выбілі гістарычную памяць дзяржавы і роду. Шмат хто зь іх застаўся ў Амэрыцы, не стварыўшы ні сваіх асяродкаў, ні газэт, ні культуры, стаўшы ў першым пакаленьні гноем гісторыі чужога грамадзтва. Мінула амаль сто гадоў, іншыя „тутэйшыя" пад назвай „савецкія" прылятаюць ужо Боінгам зь Беларусі ў Амэрыку за 9 гадзін, і ня тое, што ў пакаленьні, – у першыя дні зьнікаюць у горле "свабоднага сьвету", каб пасьля іх ня вырасла нават трава.

Мяркую, што гэтая фатаграфія (шмат у каго) выклікае зблізаныя, падобныя рэфлексіі. Бо ў кожным народзе жыла і жыве думка аб лепшае долі. І аказваецца, што „Трэці кляс" – гэта ілюзія, не набыцьцё, а страта, вялікая страта сябе. Для Беларуса не прыгатавана, не існуе ў сьвеце лепшай долі, акрамя Беларусі. Але кожнаму цяжка яе дасягнуць аднаму.

(Фатаграфія А. Сьцігліца „Трэці кляс" перазьнята з фотакнігі Jan Jeffrey. How to read a Photograph. – New York, Abrams, 2008. Фота „Рука чалавека" зьмешчана ў вольным Сеціве.)

(1)

37

ДЗЕЦІ ВАЙНЫ

Гэтая тэма вымагае, ізноў жа, як мінімум экспазыцыі дзьвюх фатаграфіяў у адным раскрыцьці. Так узьнік гэты дыптых. (Нешта накшталт схемы верша Кандрата Крапівы „Янка і Карла".)

Першы здымак зьняты за часы нямецкай акупацыі ў Менску ў 1942 годзе на афіцыйным грамадзкім сьвяце. Цікавы агульны настрой і аблічча дзяўчынак. Гэтым дзецям па 8-11 гадкоў, але ў бальшыні ў іх ужо дарослы выраз твару, яны па-даросламу ацэньваюць сваё становішча, сваю прысутнасьць і абавязкі. Гэта ўжо надзейныя малыя людзі, ім можна нешта сур'ёзнае даручыць, і яны выканаюць з усёй дзіцячай стараннасьцю і дарослай адказнасьцю. Настаўнікі з такімі дзецьмі ня мелі клопатаў.

Не сьпяшаймася думаць, што гэта цяжкія абставіны вайны, нямецкай акупацыі і ваеннага выжываньня зрабілі іх такімі дарослымі. Абставіны ўплывалі, безумоўна. Але такіх жа дзяцей і такога ўзросту я памятаю і пазьней, у 50-х гадах, за часы савецкай акупацыі, калі сам быў такім, як яны. Усё тое ж. З дакладнасьцю адзін да аднаго.

Абставіны савецкай акупацыі, Сталін, калгасы, вывазы людзей у Сібір – можа, тое было прычынай дзіцячай „дарослаcьці"? Хіба, толькі часткова.

Усе 50-я гады існаваў аднолькавы маральна-псіхалагічны тып дзяцей (і ў цэлым беларусаў). Але ў 60-х нешта здрыганулася, зьявілася нешта іншае і не сваё, і пакацілася, як камень з гары. Фотамастацтва ўсё гэта вобразна фіксуе, і нават нясьведама дасьледуе, адбівае карціну народнай душы і народных перамен. Фатаграфія ў цэлым стварыла ня толькі летапіс падзеяў, але й летапіс духа, адлюстравала мэнтальны характар народа.

Другое фота, зьнятае таксама невядомым аўтарам, амаль праз тры гады ў акружаным Бэрліне. На здымку апошні гітлерскі прызыў. Тут такія ж дзеці – хлопчыкі па 12 гадоў, апранутыя ўжо ў шынялі Вэрмахта. Яны зь верай і дзіцячай адданасьцю глядзяць на любімага фюрэра. Вельмі сымпатычныя гэтыя хлапчукі, якія, магчыма, таго не ўсьведамляючы, жывуць на гэтым сьвеце (па волі фюрэра) апошнія дні.

Асабліва вымоўны тут воблік Гітлера. На першы погляд, ён выглядае нейкім няўпэўненым, прыгнечаным, вартым жалю. Нават неяк нечакана мільгае ілюзія, што яму самаму шкода гэтых дзяцей. Але гэта толькі першае ўражаньне (тут падсьведамая экстрапаляцыя нашых ацэнак на характар ацэнак „дарослага" Гітлера). Пры бліжэйшым разглядзе фота фюрэра ў ім адчуваецца нешта гадзючае, як перад скокам на сваю ахвяру, нейкая драпежная ацэнка „баёвага" матэрыялу. Ён прыглядаецца, быццам прыкідвае, на што тут можна спадзявацца.

Здымак для шмат каго адчыніўся сваім схаваным зьместам асабліва пасьля таго, як праз 45 гадоў абрынулася камуністычная сістэма і больш празрыстымі сталі аналёгіі. Для нас (для нашага ўспрыняцьця) тут з гэтым прызывам дзяцей бачыцца нейкі нялюдзкі абсурд, збачэнства паранойнай улады. Наш гуманізм, назіраючы гэты апошні фашысцкі экспэрымэнт, пратэстуе, разумеючы, да чаго прыводзяць усе гэтыя „піянэра-камсамоліі" і „гітлерюгэнды".

(2)

Аднак, гэта ўсё ж першапачатковыя паверхневыя рэфлексіі трошкі абстрактнага кшталту. Здымак адлюстроўвае больш складаную зьяву. Зьвяртаем увагу, што за хлапчукамі стаяць мамы і бабулі. Усе яны імпэтна цягнуць рукі ў гару і гукаюць „гайль!" Для іх гэта „сьвятая справа" адстаяць сталіцу і, калі трэба, – нават памерці за „вольную Нямеччыну". Злачынны рэжым, заганяючы нацыю ў тупік, заўсёды хаваецца за плечы народа, змушаючы людзей бараніць рэжым тады, калі яны вымушаныя абараняць сябе (становішча закладнікаў).

Бандай авантурнікаў разьвязваецца крывавая вайна за паранойныя інтарэсы, а людзей гоняць, маўляў, бараніць „отечество" і паміраць за „родину", за „дойчлянд уйбер альлес". І людзям няма куды падзецца, як толькі ваяваць. Абставіны вызначаюць паводзіны.

Гэта навука трагічнага вопыту, якую, на жаль, грамадзтвы, што не жывуць гісторыяй, не засвойваюць.

Фатаграфія праз паўстагоддзя часу і праз фатаграфічную рэальнасьць адлюстравала гэты палітычны абсурд у фігурах і тварах. З аднаго боку, Гітлер з сумна-драпежным выглядам ацэньвае маладое „гарматнае мяса", з другога – маткі і бабы, і знакаміты „гайль!"

Абедзьве фатаграфіі (і менская, і бэрлінская) выразна і прафэсійна правільна зьнятыя. *(Яны ёсьць у вольным Сеціве. Здымак з Гітлерам паходзіць з Архіву Ілюстрацыяў Прускай культурнай спадчыны.)*

(1)

38

ПРАДМЕТНЫ СЬВЕТ СУДЭКА

Ёзаф Судэк (1896-1976 гг.) – фатограф знаны ў Эўропе і ў сьвеце, гонар чэскай фатаграфіі. Трэба сказаць, што з усіх краінаў былога „сацыялістычнага лягеру” ў Чэхаславаччыне мастацкай фатаграфіі надавалі, бадай што, найбольш увагі. Выпускалася некалькі часопісаў па фатаграфіі, існавала вышэйшая адукацыйная ўстанова і, як вынік, працавала шмат добрых фатографаў, сярод якіх старэйшы Ёзаф Судэк быў неафіцыйным мэтрам і зоркай першай велічыні.

Пасьля 1-й Сусьветнай вайны ён стаў інвалідам (пашкоджаная нага і ампутаваная правая рука). Спачатку здымаў у манеры піктарэалізму, потым, у 20-х, захапіўся мадэрнізмам, прадметнай фатаграфіяй. Разам з чэскім фатографам-мадэрністам Ярамірам Функам яны заснавалі Чэскае фатаграфічнае таварыства. Пазьней Судэк вярнуўся да клясычнай фатаграфіі, здымаў Прагу і краявіды Чэхіі ў рамантычнай манеры. За жыцьцё ён выдаў 16 фотаальбомаў, удзельнічаў у выставах. Імя яго стала шырока вядомым ня толькі на радзіме.

У 1927 годзе Судэк купіў фотастудыю ў Празе, у якой працаваў да канца жыцьця. Гэта быў драўляны дом у выглядзе лацінскай літары „L” з дворыкам, цёмным пакоем і здымачным павільёнам з шырокім вакном.

У гэтай студыі Судэк прапрацаваў да канца сваіх дзён, яна стала для яго адметнай зьявай у творчасьці. Усё жыцьцё Судэк фатаграфаваў сваю студыю, асабліва дворык пры розных станах прыроды, у розныя поры года, пры зьменлівым асьвятленьні. На гэтую тэму ён зьняў шмат цыклаў і выдаў чатыры фотаальбомы, напрыклад, „Усё, што ў вакне маёй студыі” альбо „З вакна маёй студыі” і інш.

Вокны, сваё асяроддзе творчасьці здымаюць, як мне здаецца, бальшыня фатографаў. Але Судэк стварыў цэлыя цыклы „свайго вакна” і „віду ў дворык са свайго вакна”. Сутнасьць жа ў тым, што ягоныя цыклы дворыка і вакна, – гэта цэлыя фота-паэмы надзвычайнага хараства. Адзін і той жа двор, адно і тое ж дрэва, адно і тое ж вакно паўтараюцца дзясяткі разоў, і не слабее цікавасьць на ўсё глядзець, бо кожнае фота іншае, кожнае ёсьць мастацкае адкрыцьцё, навеенае іншым станам і пачуцьцём, прытым зроблена вельмі прыгожа, у надзвычайнай выяўленчай якасьці.

І ўспамінаюцца словы аднаго буддыйскага мудраца, што,назіраючы і думаючы, сьвет можна пазнаць, не выходзячы са двара.

Фота 1 (Дворык), якое мы тут экспануем, якраз тыповае для гэтага цыклу творчасьці Судэка. Тут мы бачым праз запацелыя шыбы тое шматпаўторанае судэкаўскае дрэва, агарожу, мокры сьнег за вакном, дзе ўгадваецца зімовы прыцемак. Фота настраёвае, якое ўзбуджае мноства асацыяцыяў у гледача, бо кожны бачыў і перажываў нешта падобнае.

Шмат хто з фатографаў любіць здымаць „прадметную рэальнасьць” (нацюрморт, як кажуць, у жывапісе, але ў фатаграфіі гэтае паняцьце значна шырэйшае). Тое, што мне прыходзілася бачыць у гэтым жанры фатаграфіі, схіляе мяне да пераканаьньня, што ў здымцы прадметнай рэальнасьці Судэку не было роўных. Тут усё стаяла на вышэйшым ўзроўні. Найперш, мастацкі густ, потым кампазыцыя, выбар прадмета і тэмы, надзвычайнае валоданьне асьвятленьнем і супэр-выдатная тэхніка ўсіх працэсаў.

(2)

Зазначу, што свае „прадметныя рэаліі” Судэк звычайна здымаў вялікай камэрай і друкаваў кантактам з нэгатыва, які ўмеў дасканала апрацаваць (я мяркую, што майстра карыстаўся гліцынавымі праяўнікамі, – настолькі багатыя паўтаны ягоных фота).

Фота 2 (*„Шклянка вады”*), якое я прапаную паглядзець, якраз вельмі тыповае для фатаграфіяў Судэка. Мы бачым, што перадача матэрыяльнасьці дрэва, шкла і вады тут надзвычайныя і, што цікава, асьветлена ўсё адной натуральнай крыніцай сьвятла (сьвятло з вакна). Дарэчы, хачу падкрэсьліць, што з усіх прадметаў самае тэхнічна цяжкае фатаграфаваньне – гэта здымка шкла (шкляных вырабаў). Тут трэба ўмець дасканала абыходзіцца са сьвятлом і дасканала апрацоўваць нэгатыў (прытым толькі шырокага фармату). Але для Судэка тут не існавала ніякіх цяжкасьцяў. Ягоныя фота прадметнай красы, адкрываюць цэлы сьвет хараства, якое вакол нас і пра якое мы часам нават не задумваемся.

Гэтыя фота добра карэспандуюць з усёй ягонай творчасьцю: ці гэта пранізаны промнямі інтэр’ер гатычнага касьцёла, ці туманная панарама Прагі, ці краявіды Багеміі, ці вечнае і зьменлівае вакно ягонай студыі. Усюды такое адкрыцьцё ўнутранай сутнасьці, хвалюючага эстэтычнага падтэксту ў асаблівых і адначасна звыклых абставінах. Такія ёсьць рысы судэкаўскага „клясычнага рамантызму”. Ягоная творчасьць – гэта цэлая філясофія хараства.

Пасьля сьмерці Судэка ягоны дом і студыю, апетую ім у фатаграфіях, спалілі ў 1985 годзе. Аднак потым у 2000 годзе сумны гэты выпадак быў папраўлены (у межах магчымага). Дом-студыю Судэка адбудавалі нанова (пабудавалі копію). І цяпер там музэй і галерэя фатаграфіі.

(Фатаграфіі Ёзафа Судэка, якія мы тут экспануем, узяты з вольнага Сеціва.)

ПАРЫЖ У СЬВІТАЛЬНЫ ЧАС

Здымка гарадоў – вельмі шырокая і прыцягальная тэма ў фатаграфіі. Галоўнае, што яна заўсёды запатрабаваная грамадзтвам і з цягам часу каштоўнасьць „гарадзкіх" фатаграфіяў узрастае як у дакумэнтальна-пазнаваўчым, гэтак жа і ў эканамічным сэнсе (вядома, калі існуе рынак фатаграфіі).

Сярод фатографаў, якія сістэмна здымалі гарады, найперш трэба адзначыць ***Яна Булгака***. Але Булгак быў ня першым такім фатографам (хоць па ўзроўню фотамастацтва, магчыма, і першым).

З фатографаў гарадзкога архітэктурнага асяроддзя на Захадзе найбольшую вядомасьць набыў ***Эжэн Атжэ*** (1857-1927). Гісторыя творчасьці гэтага францускага фотамайстра гэтак жа, як і ягонага суайчыньніка Жака Лярціга, вельмі вымоўная. Толькі калі Лярціга прызналі (адкрылі) на 70-м годзе жыцьця, то Атжэ – праз 40 гадоў пасьля сьмерці. І такі дзіўны творчы лёс склаўся ня толькі ў іх. У гэтым сэнсе гісторыя фатаграфіі яскрава паказвае, што ня ўсё ў прызнаньні залежыла ад творцаў, і нават не ад грамадзтва. Найбольш тут вырашалі салідарныя групы асобаў (творцы, мастакі, мастацкія крытыкі, бізнэсмэны, рэдактары і г. д.), якія падтрымлівалі і прапагандавалі творчасьць якога-небудзь фатографа, давалі яму магчымасьці і шансы, пакуль ні ствралася імя, якое ўжо само пракладвала сабе дарогу.

Групы „салідарных асобаў" былі нясувымерныя (знаходзіліся па-за канкурэнцыяй), і таму часта праяўляўся гэты запозьнены эфект прызнаньня тых, што тварылі самы па сабе (па-за межамі „арганізаванага зацікаўленьня"). Там жа, дзе групы „асобаў падтрымкі" адсутнічалі, імя фатографа праз нейкі час проста зьнікала з жыцьця (асабліва калі ён яшчэ і не падпісваў сваіх працаў).

Гісторыя беларускай фатаграфіі – найлепшая ілюстрацыя да маёй думкі. Гэтай гісторыі інфармацыйна як бы ўжо і няма. Яна памерла разам з фатографамі. Творы майстроў альбо расьцягалі, альбо яны засталіся ананімнымі ці ўвогуле зьніклі. Прычыны ў агульным культурна-палітычным стане нацыі і, адпаведна, у мэнтальнасьці. Захавалася тое, што падабралі суседнія народы, называючы як сваё.

Атжэ паходзіў з Бардо зь беднай сям'і, і гэтую беднасьць ён зазнаў на ўсё жыцьцё. Навучыўшыся фатаграфіі, ён у 1890-м пераехаў у Парыж і неўзабаве пачаў здымаць стары горад. Атжэ здымаў Парыж на працягу 30 гадоў, фактычна, да самай сьмерці.

Спосаб здыманьня, відаць, дыктаваўся ягоным тэхнічным рыштункам. Атжэ фатаграфаваў камэрай *18х24* на шкло (на шкляныя фотапласьцінкі), карыстаўся адным аб'ектывам без заслонкі (вытрымкі рабіў каўпачом аб'ектыва). Ён уставаў рана, калі вуліцы былі пустыя, і ўпарта здымаў, цягаючы цяжкую камэру і касэты са шклом. Захавалася больш 2000 ягоных шкляных нэгатываў Парыжа (гэта каля паўтоны) канца XIX-першай чвэрці XX стагоддзя. Фатаграфаваў Атжэ таксама і людзей на вуліцах, і сцэны з парыжскага вулічнага жыцьця, але галоўным была архітэктура, вобраз, дух і аблічча Парыжу.

(1)

(2)

Памёр Атжэ ў невядомасьці. Але ён меў некалькі добрых вучняў. Адна зь яго вучаніц, амэрыканскі фатограф Бэрэніс Аббот (1898-1991) набыла большую частку архіва Атжэ і ўсё жыцьцё прапагандавала ягоную творчасьць. У 1968 годзе яе дзейнасьць завяршылася посьпехам. Музэй сучаснага мастацтва Нью-Ёрка купіў у яе архіў Атжэ, пачаў арганізоўваць выставы і публікацыі ягоных твораў. Імя Атжэ стала вядомым і знакамітым.

Для гісторыі Парыжа праца Атжэ надзвычайна важная. Здымаў ён дабротна і мэтадычна: вуліцы, дамы, двары, архітэктурныя дэталі, вулічныя сцэны. Шмат прыгожых здымкаў, якія перадаюць і пераказваюць воблік рэальнага старога Парыжу.

Ёсьць фатаграфіі яшчэ соннага горада і дамы, зацягнутыя ранішнім туманам, і пустыя вуліцы, што навяваюць загадкавы настрой.

Да такіх здымкаў належыць **фота 1,** якое мы тут экспануем (**„Пантэон”).** У пэрспэктыве вуліцы ў тумане якраз бачыцца праз раньнюю смугу клясычны гмах Пантэона. Здымак прасякнуты асаблівым настроем халоднага ранку. Нейкая задуменнасьць далёкага часу павявае ад халодных муроў.

Гледзячы на гэты здымак аўтэнтычнай недагледжанай старажытнасьці, вяртаюся ва ўяўленьнях у разбураны стары Менск, і абсурдная думка круціцца ў галаве: як ім пашанцавала, гэтым французам, што не жылі яны пры парыжскім гаркаме КПСС – што б засталося тады ад старога Парыжа?

Для раўнавагі да гэтага настраёвага здымка экспаную тут яшчэ адну фатаграфію Парыжа, зробленую Атжэ, характэрную для манеры майстра **(фота 2).** Тут летні ранак. Горад яшчэ не прачнуўся. Прыгожая кампазыцыя фотакарціны: вузкая пустая вуліца, як рэчка, віляючы, зыходзіць у пэрспэктыву цясьніны дамоў. На пярэднім пляне забытая зь вечара грузавая ручная каламажка. З другога боку рэклямная тумба зь ліхтаром і зь дзіўнымі (абсурднымі) прыступкамі, якія загарадзілі ходнік, стары, але чысты брук. Тут ня бачна нічога знакавага для горада (як, скажам, Пантэон у першым здымку), але пры першым жа поглядзе на сюжэт скажам: „О, гэта Парыж!”

(Гэтая і іншыя фатаграфіі Эжэна Атжэ шырока разьмешчаны ў вольным Сеціве.)

ЗЯМЛЯ І ВАДА

Здавалася б, што можа быць прасьцей за гэтую фатаграфію: сьцяблінкі знаёмай (дзікай збожавай) травы на фоне бяскрайняй вады. Проста – але немагчыма адвесьці погляд. Фатаграфія прыцягвае, як магніт, на яе прыемна глядзець! Адразу відаць, што гэты нескладаны прыгожы сюжэт **(фота 1)** зьняты майстрам фатаграфіі. (Здымак называецца ***„Трава на беразе мора"*.**)

Прыемнае ўражаньне грунтуецца на камфортным адчуваньні бясьпекі, асьветленасьці сонцам і харастве паўтаноў, якія мякка зыходзяць у размытую далячынь.

Камфортнае адчуваньне бясьпекі ўзьнікае ад сузіраньня і ўсьведамленьня цёплага берага, парослага травой, і ад мяккай пустаты акіяна, контуры якога хоць і размытыя ў лагодным сьвятле, але небясьпечныя сваёй глыбінёй. (Прытым мы, назіральнікі, знаходзімся віртуальна па гэты бок мяжы берага, на цьвёрдай цёплай зямлі.)

Фатографу ўдалося тонка выявіць тут супрацьпастаўленьне і гармонію двух пачаткаў – зямлі і вады. Прытым карціна прыгожа збалянсавана па тону і кампазыцыі, добра адчуваецца глыбінная пэрспэктыва краявіду, суадносіны рэзкай травы і нярэзкага акіяну.

Усё гэта якраз і ўзьдзейнічае на нашыя эстэтычныя пачуцьці і адчуваньні.

Шмат хто з фатографаў калі-небудзь здымаў нешта падобнае на свой „Кэнан" альбо „Нікан". Але атрымлівалася інакш. Немалаважна ведаць, што фота, якое тут экспануецца, было зьнятае на шырокую эмульсію (пласьцінку) *10х15* ці нават *18х24 см*. Тыя тонкасьці, якія ў прынцыпе „ня ўлоўлівае" вузкастужкавая камэра (тым больш, лічбавая), тут ёсьць, і гэта спрыяе хараству і ўспрыняцьцю фатаграфіі.

Аўтарам фота зьяўляецца вядомы амэрыканскі фатограф ***Эдвард Уэстан*** (1886-1958). Ён прайшоў тыповы шлях ад піктарэалізму да „натуральнай" фатаграфіі і мадэрнізму ў 20-х. Скончыў мастацкі інстытут і „калэдж" па фатаграфіі. Супрацоўнічаў з Энсэлам Адамсам у групе „F/64". Здымаў нацюрморты, краявіды, прадметны сьвет, партрэты, аголеную натуру (жанр у фатаграфіі, практычна, бясплённы) і інш.

Уэстан здымаў да 1948 года амаль выключна на шырокую эмульсію (у асноўным *10х15* і *18х24*), здымкі яго якасныя і дагледжаныя. Ва ўсіх жанрах ён стварыў па некалькі выдатных твораў, якія сталі нібы яго візітнай картачкай.

Асяроддзе, якое папулярызавала Уэстана, прадстаўляе яго як аднаго з самых вялікіх фатаграфічных мастакоў XX стагоддзя. Гэта, зразумела, перабольшаньне, але не такое ўжо і далёкае ад праўды. Ягоная творчасьць займае высокія пазыцыі ў сусьветнай фатаграфіі.

У Эдварда Уэстана, на мой погляд, было тонкае адчуваньне і бачаньне прыроды. Але ён мала надаваў значэньня краявіду, а больш практыкаваньням у рэчышчы мадэрновых падыходаў.

(1)

(2)

У пэўнай ступені гэта дыктавалася тады модай і мастацкім рынкам, падкім на фармальныя адкрыцьці. Краявід і прырода заставаліся побач, як быццам для душы. Але тут Уэстан праявіўся надзвычай хораша і прыгожа.

Прапаную паглядзець яшчэ адну добрую фатаграфію Уэстана, якая называецца ***„Дажджавая хмара”*** **(фота 2).** Здымак выдатны. Творча адлюстравана прыгожая зьява прыроды. Адразу заўважу, што, працуючы з груваcткай цяжкай камэрай на штатыве, выпадкова такі кадр ня зробіш. Да яго трэба падрыхтавацца і „прыпільнаваць” (можна патраціць на гэтае некалькі дзён альбо і тыдняў). У Беларусі, напрыклад, такі пэрыяд кароткіх навальніцаў і нізкіх кучава-дажджавых пералётных хмараў узьнікае ў жніўні, у канцы лета (2-3 тыдні). Тут і трэба быць падрыхтаваным.

Памятаю, у жніўні, стоячы на Замкавай гары ў Браславе, бачыш на поўначы далёкія (за *12 км*) вежы Слабодзкага касьцёла, асьветленыя сонцам. У гэты час за плячыма на поўдзень пералётная цёмная дажджавая хмара зь вясёлкай вісіць, і назіраеш (акурат, як на гэтай фатаграфіі Уэстана), як побач сьцяной ідзе дождж і спадае ў хвалі Дрывят.

(Фатаграфіі Уэстана, якія тут экспануюцца, узятыя з вольнага Сеціва.)

41

РАЗЬВІТАНЬНЕ

Гэтую шчымлівую фатаграфію зьняў ***Сяргей Шапран*** у чэрвені 2003 года ў час наведваньня хворага Васіля Быкава ў шпіталі ў Бараўлянах Рыгорам Барадуліным і Генадзем Бураўкіным.

Гісторыя сьмерці (а дакладней, палітычна-мэдычнага забойства) Васіля Быкава вядомая. Пра яго расказалі ў сваім кінафільме „Васіль Быкаў. Апошнія дні" Сяргей і Галіна Навумчык.

Хворы Быкаў, які жыў і лячыўся ў Празе, быў заваблены рэжымам у Беларусь, дзе яму штучна стварылі адміністрацыйную праблему. Ён ня змог вярнуцца ў Прагу, каб прадоўжыць неабходны цыкл лячэньня. У выніку хвароба абвастрылася, і пісьменьніку стала кепска. Яго паклалі ў Бараўлянскі шпіталь і прызначылі курс лячэньня, катэгарычна супрацьпаказаны ягонаму арганізму і цячэньню хваробы. Прызначылі сьведама, бо сьведама не зьвязаліся з медыцынскай установай у Празе, якая абсьледвала і лячыла пісьменьніка. У выніку Васіль Быкаў памёр.

Пазьней мы даведаліся, што сьмерць Быкава была заплянаванай акцыяй чыноўнікаў з атачэньня Лукашэнкі. (Гл. Свабода, – 2004, 30 траўня. – http://www.svaboda.org/content/article/782822.html)

Рэжым плянаваў зганьбіць пахаваньне Быкава, ператварыць яго ў рэжымнае „мерапрыемства" пад рэжымнымі знакамі і фальшывымі словамі асобаў, якія зьняважалі яго вялікае Імя. Забойца хацеў выступіць у ролі ўшанавальніка і далакопа.

Актывісты Кансэрватыўна-Хрысьціянскай Партыі – БНФ не дазволілі ім гэта зрабіць. Яны ўратавалі гонар і памяць Быкава. *(Гл. Галіна Пазьняк. Беларусь у сэрцы. – Варшава, 2007 г, стар. 159-169)*

Васіль Быкаў разумеў, што антыбеларускі рэжым завабіў яго ў Менск і заганяе ў пастку сьмерці. Ён ацэньваў сытуацыю „як спэцыяльна праведзеную апэрацыю ўладаў". Вырвацца з пасткі сьмяртэльна хвораму Быкаву ўжо было немагчыма.

На здымку Шапрана адлюстраванае тое становішча і апошнія дні Быкава. Гэта адзін з вельмі трагічнах здымкаў у беларускай фатаграфіі (назавем яго ***„Разьвітаньне"***).

Разам тры вялікія беларусы. На ложку хворы Быкаў, на падлозе ля яго сядзіць Рыгор Барадулін, побач у нагах Быкава – Генадзь Бураўкін. Яны маўчаць. Мы, здаецца, чуем гэтае цяжкае маўчаньне, і як цікае гадзіньнік і б'юцца сэрцы.

Быкаў і Барадулін глядзяць у аб'ектыў, Бураўкін задуменна ў скрусе апусьціў галаву. Балесны позірк Рыгора Барадуліна – гэта погляд разьвітаньня. І ўся карціна апошняй сустрэчы сяброў прасякнута гэтым настроем.

У цэнтры Быкаў. Ён увесь у белым – простыні, падушка, сівыя валасы. У яго прасьветлены твар і спакойны позірк. Яму добра разам тут зь блізкімі сябрамі. Кампазыцыйна ягонае прасьветленае аблічча відаць аддалена ў пэрспэктыве здымка. І раптам, гледзячы на гэтае аблічча, пачынаеш усьведамляць яго супакоеную незвычайнасьць. Генадзь Бураўкін і Рыгор Барадулін – тут, а Васіль Быкаў („Васілёк ты наш, Васілёк", – чую голас Рыгора),.. а Васіль Быкаў „тут" і „там". „Тут" і „там" – на мяжы сьветаў. Ён тут і глядзіць, быццам „адтуль", у аб'ектыў спыненага імгненьня. Гэта адчуваецца ў фатаграфіі.

Шчымленьне ў душы ад таго, што разьвітаньне адбываецца ў цяжкім часе, што Быкаў адыходзіць, і застаецца цёмная ноч на Беларусі, застаецца ўся тая цёмная чэрнь, што падрыхтавала яму гэтую доўгую сьмерць.

Парваліся нябачныя ніці
І адышла ягоная прысутнасьць.
Як некалі іду.
І толькі брэх усьлед па бітым шляху,
І толькі брэх сабачы.

2003 г.

Трагізм сытуацыі, адбітай на фатаграфіі, якраз у гэтым. Бо сьмерць сама па сабе – гэта звычайна, паміраюць усе. Тут жа мы бачым ня толькі трагедыю Быкава, подла загнанага ў пастку. Гэта трагедыя нашай Бацькаўшчыны, дзе трох яе сыноў сымвалізуюць яе сюжэт.

Магчыма, гэтая фатаграфія Шапрана ўзьдзейнічае на некаторых людзей прыгнятальна, як сьведчаньне рэалізацыі намераў зла. Але ёсьць другі бок такіх эмоцыяў. Гэта якраз аспэкт трагедыі – дух і ідэя перамагаюць. Як палітык (не мастацтвазнавец) я ведаю таксама іншае: і пляніроўшчыкі, і выканаўцы яшчэ адкажуць за сьмерць Быкава. І знойдуцца людзі, якія гэтую справу давядуць да канца.

ЗЬБІРАЛЬНІК ВУГАЛЮ

Біл Брандт (1904-1983) – брытанскі фатограф нямецкага паходжаньня. Нарадзіўся ў Гамбургу, атрымаў адукацыю ў Нямеччыне. У 1933 годзе пераехаў у Лёндан і тут стаў шырока вядомым як мастацкі фатограф. У Англіі ён пачаў гэтак жа, як у гэты час ягоны суайчыньнік А. Зандэр, здымаць усе ўзроўні брытанскага грамадства мэтадам непасрэднай сацыяльнай фатаграфіі.

Гэта тады было яшчэ незвычайна. Ён выдаў на гэтую тэму дзьве фота-кнігі: „Ангельцы дома" і „Ноч у Лёндане". Кнігі заўважылі і прынялі станоўча.

Акрамя сацыяльнай фатаграфіі Брандт працаваў у жанры партрэту і краявіду, здымаў гарадзкое асяроддзе, жывёл, вулічныя сцэны. Шмат увагі надаваў аголенай натуры, упарта яе здымаў, скажаючы формы шырокакутным аб'ектывам; зьвярнуў гэтым на сябе ўвагу, але, як і трэба было чакаць, нічога тут істотнага не дасягнуў.

У творчасьці Брандт выявіў цягу да сюррэалізму, якая мела ў яго чыста рацыянальны характар. Фатаграфічнае бачаньне сьвету было ў яго бліжэй да рамантызму, ён зрабіў шмат фатаграфіяў, напоўненых драматызмам з гераізацыяй прыроды як драматычнай стыхіі.

Біл Брандт лічыцца адным зь вельмі ўплывовых і вядомых фатографаў XX стагоддзя ў Вялікабрытаніі.

Прапаную пазнаёміцца з адным зь яго сацыяльных здымкаў ***„Зьбіральнік вугалю вяртаецца дахаты"*.** (**Фота 1)** Здымак наводзіць на роздум, прымушае доўга яго разглядаць. Нам, беларусам, добра вядомы такі сюжэт беднага чалавека і выкарыстаньне ровара як грузавога транспарту, і сагнутая постаць, і прасёлачная дарожка. Падсьведама мы пераносім сюжэт на сваю рэчаіснасьць, пранікаемся спагадай да чалавека і добра разумеем ягоны стан.

Фатаграфія добра выбудаваная кампазыцыйна, з выразнай пэрспэктывай сьветлай дарожкі і цёмнай пустэчы, парослай травой.

Сацыяльныя фатаграфіі, як і гэтая, маюць у сабе, як правіла, складнік чалавечага лёсу. Думаньне над лёсам (як правіла, неўсьвядомленае) дапамагае глыбей адчуць твор.

Мы нават ня бачым аблічча зьбіральніка вугалю, але сам зьмест сюжэту і асаблівая пластыка фігуры чалавека вельмі вымоўныя і гавораць самыя за сябе.

Фатографы, што здымаюць грамадства, ня часта фатаграфуюць жывёл. Гэта хутчэй выпадковасьць. Біл Брандт, аднак, іх здымаў, рабіў, напрыклад, нешта накшталт „львінага партрэту". Нельга сказаць, каб тое было ўдалым, але фатаграфія быка ў натуральных умовах, зробленая Брандтам, уражвае. **(Фота 2)**

(1)

(2)

Па жанру гэта, праўда, ня здымак быка, а краявід з быком. Краявід зьняты ў рамантычным стылі – балотная пойма ракі на фоне чорных гор з навіслымі хмарамі. Інтэнсіўнае кантравое сьвятло ўзмацняе драматызм пэйзажу, мадэлюе вельмі выразны малюнак вады і балотнай травы, што займаюць увесь пярэдні плян.

Цэнтрам усёй кампазыцыі (і настрою) зьяўляецца постаць вялікага рагатага чорнага быка, разьмешчаная (прафэсійна правільна) у верхнім правым фокусе ліста. Бык насьцярожана глядзіць у наш бок. Ягоная пазыцыя – стан ацэнкі. Невядома, што ад гэтай жывёлы можна чакаць. Нешта ёсьць у бачынай постаці таямнічае, злавеснае, і нават містычнае. Усе гэтыя адчуваньні накладваюцца на агульны чорна-белы драматызм краявіду, дапамагае абвострана ўспрымаць усю гэтую крыху экзатычную карціну.

Дадам яшчэ, што фатаграфія добра аддрукавана, якраз каб падкрэсьліць містычна-драматычнае адчуваньне (моцна задрукаваныя горы і воблакі над гарамі, кантрасна прапрацаваная пойма).

(Фатаграфіі Брандта ўзятыя для экспазыцыі з вольнага Сеціва.)

43

НАЧНЫ ГОРАД

Горад пры сьвятле начных ліхтароў, пад дажджом, з мокрым брукам і галінамі дрэў здымаў (ці хаця б пробваў здымаць) бадай што кожны. Здымак, які тут экспануецца, – гэта адзін з выдатных твораў на тэму начнога горада **(Фота 1).** Дарэчы, такія ліхтары былі на плошчы Якуба Коласа ў Менску яшчэ ў пачатку 1960-х гадоў.

Але тут ня Менск. Гэта *Брадвэй у Нью-Ёрку*, зьняты ў 1909 годзе вядомым амэрыканскім фатографам ***Элвінам Кобэрнам*** (1882-1966).

Фатаграфія добра перадае атмасфэру мокрага дажджлівага вечара ў вялікім горадзе. Карціна зьнятая мяккарысуючай оптыкай яшчэ на старой несупрацьарэольнай эмульсіі, і таму сьвятло ад рэклямы і блікі на бруку нібы запаўняюць мокрую прастору, ствараюць прыгожае відовішча і настрой.

Сама тэма і пабудова кадра чыста фатаграфічныя, хоць у цэлым у манеры адчуваецца ўплыў піктарэалізму.

Да 20-х гадоў мінулага стагоддзя Кобэрн быў адзін з найбольш вядомых піктарэалістаў у фатаграфіі. Ён здымаў краявіды, партрэты, віды гарадоў, быў вельмі энэргічным і актыўным у творчасьці. Яго заўважыў Сьцігліц і дапамог яму сьцьвердзіцца ў фотамастацтве.

У Эўропе шырокую вядомасьць Кобэрну прынесла фота-кніга партрэтаў вядомых людзей (мастакоў, пісьменьнікаў, актораў і г. д.). Бэрнарду Шоў так спадабаўся свой партрэт, зроблены Кобэрнам, што саркастычны драматург аб’явіў яго лепшым фатографам у сьвеце.

На жаль, Кобэрн успрыняў гэта сур’ёзна і пачаў шукаць мэтады і формы, каб заяўляць пра сябе. Неўзабаве ён зацікавіўся абстрактнай фатаграфіяй і нарабіў мноства беспрадметнай фота-непатрэбшчыны.

(1)

(2)

Творчыя пошукі сябе ў жыцьці прыводзяць яго, аднак, да цёмнае прыстані. Кобэрн захапіўся масонствам, тэасофіяй, легендамі пра друідаў, акультызмам і т. п. усходняй модай і містыкай, якая распаўсюджвалася тады па Эўропе. Самазамбаваньне скончылася для яго кепска. Ён заблытаў сябе містыкай настолькі, што да 30-х гадоў страціў усялякі інтарэс да фатаграфіі. Усё ягонае жыцьцё здалося яму пражытым у пустую перад медытацыямі на тэму „сусьветнага розуму". Кобэрн зьнішчыў 15 тысяч сваіх нэгатываў – палову набытка жыцьця – і разьвітаўся з фотамастацтвам. Пасяліўся ён ў Валіі і, раздумляючы пра „сінтэтычную філясофію", дажыў гэтак да сьмерці.

Сумная гісторыя, але тыпоавя для многіх эўрапейцаў, якія, сцьвярджаючы сябе, прыплывалі да акультызму, тэасофіі, дзэн-будызму і т. п. чужасьці, якая пераварочвала іхныя эўрапейскія мазгі, рабіла з асобы разумовага зомбі. Чалавек проста гінуў духоўна і назад не вяртаўся. Мне прыходзілася ня раз назіраць такія зьявы і такія паводзіны.

Другі здымак (**фота 2**), які я тут экспаную, зьняты невядомым фатографам. На здымку сфатаграфаваны гэты самы *адчайны Элвін Лэнгдан Кобэрн* у час высотнай здымкі Нью-Ёрка ў 1912 годзе.

Шчыра кажучы, нават калі толькі глядзіш на гэты здымак, робіцца не па сабе (пачынаеш абсурдна думаць, каб чалавек не зваліўся). Дарэчы, Кобэрн, як ніхто, зрабіў у той час сэрыю выдатных здымкаў Нью-Ёрка, зьнятага з вышыні.

Само па сабе гэтае фота ананімнага аўтара таксама выдатнае і па-свойму ўнікальнае. І трэба разумець Кобэрна – магчыма, гэтая фатаграфія была нават зроблена па заказу. Такі быў і ёсьць той, часам незразумелы для нас, амэрыканскі сьвет.

(Фота №1 узята з вольнага Сеціва. Фота №2 паразьнята з фотакнігі John Szarkowski. The Photographer's EYE. – New York, 2009)

44

ДЗЯЎЧЫНКА ЗЬ ЛЯЛЬКАЙ

Гэта вельмі прыгожы чалавецкі здымак. Дзяўчынка гадкоў васьмі-дзевяці трымае лялькуу нібы маленькага дзіцятка. І ў ласкавым абліччы дзяўчынкі відаць ужо нешта мацярынскае і вельмі глыбокае.

Адразу ўспамінаецца Максім Багдановіч, ягоны цыкл „Мадонны". Менавіта тое, што мы бачым на фота, заўважаў, шанаваў і апеў у вершах наш вялікі паэт.

Увогуле, для Беларусі такое відовішча – звычайная зьява. Я бачыў такіх маленькіх „мадоннаў” па Беларусі дзясяткі разоў. Гэта звыклая зьява для гульні дзяўчынак, і мы нават не задумваемся, як яно добра і як гэта сьведчыць пра нашу народную вялікасьць і нашае маральнае здароўе.

Гэты здымак узяты з амэрыканскага фотаальбома ананімнай аматарскай фатаграфіі. (Здаецца, што амэрыканцы выдалі па фатаграфіі ўжо ўсё, што можна выдаць.)

Тое, што гэты здымак аматарскі, сьведчыць хіба толькі тое, што нэгатыў быў дрэнна апрацаваны (перапраяўлены). У выніку грубаваты кантраст і страта дэталяў у „сьветлах”, ды беднасьць паўтаноў. Астатняе ўсё добра. Вобразная карціна прыгожая, выклікае сьветлыя пачуцьці замілаваньня.

Невядома, хто зрабіў гэтую фатаграфію, але, магчыма, што яна зроблена не ў Амэрыцы. Дзяцей у ЗША любяць звычайна здымаць у прыдуманых абставінах і ў прыдуманых амплуа, заснаваным на дарослых паняцьцях. Дзеткі на фатфграфіях па волі фатографа часта гуляюць „у дарослыя” ўзаемаадносіны, сэнсу якіх не разумеюць. Гэта разьлічана на мілыя ўсьмешкі бацькў і гледачоў. (Фотапаштоўкі такога роду ёсьць ў любой амэрыканскай краме.) Але сьвет дзіцяці застаецца за кадрам.

Беларус у Амэрыцы часта сутыкаецца з дзіўнай для яго зьявай, бачачы, што многія амэрыканцы дрэнна разумеюць псіхалогію дзяцей. Яшчэ больш зьдзівіцца ён, калі даведваецца пра заканадаўства, якое тут існуе аб дзіцячых аднасінах (і для яго выглядае абсурдам). Але, папраўдзе, здзіўляцца няма чаму. Гэта зусім іншая краіна, іншыя дачыненьні, а нэгатыўны вопыт, які мы назапашваем ад назіраньня іншага жыцьця (гэта значыць дасьведчаньне, чаго ня трэба рабіць), такі вопыт ня менш каштоўны за пазытаўныя прыклады.

Гэтыя мае адступленьні пра Амэрыку як бы й ня маюць дачыненьня да тэмы, але тым ня менш спатрэбіліся мне, каб патлумачыць, чаму я паказваю такую зразумелую і нават банальную для беларуса фатаграфію дзяўчынкі як фатаграфічную каштоўнасьць. Ды таму што выхаваньне інстынкту мацярынства, гэта сапраўды вялікая каштоўнасьць, і тое што на фота адлюстравана, ёсьць па-чалавечы добрае і прыгожае. Мы прывыклі да нашага жыцьця, да простых рэчаў, сярод якіх жывём, да звыклых нашых каштоўнасьцяў і думаем, што яны існуюць усюды самы па сабе і што так будзе вечна.

Тут праўда толькі на палову. Каштоўнасьці трэба аберагаць, шанаваць, памнажаць гэтак жа, як любоў, дружбу, прыхільнасьць, мову, культуру і звычаі. Яны ёсьць нашымі першаснымі чалавечымі здабыткамі. І калі ня станем іх берагчы і любіць, то страцім. І ніякое заканадаўства, ніякая ўлада тады не дапаможа. Маральнасьць вышэй за закон, а культура – гэта грунт дасканалага грамадзтва.

Простыя чалавецкія творы, дзе ёсьць натуральнае хараство чалавечага духу і вобразу, мне заўсёды былі да спадобы. Гэта аснова здаровага чалавека і прыгожага мастацтва.

(Фатаграфія „Дзяўчынка зь лялькай” перазьнята з фотакнігі Robert Flynn Johnson. The Face in the Lens Anonymous Photographs. – Los Angeles [University of California], 2009.

ЛЁГКАСЬЦЬ ЖАНРУ

Фатаграфія, якая тут экспануецца (**фота 1**, стар. 164), зьнята ў 1953 годзе ў Парыжы выдатным французскім фатографам ***Робэртам Даіснэа*** (Робэрам Дуано, 1912-1994 гг.). Называецца здымак ***„Малы балькон”***. Імпрэза адбываецца ў фае з буфетам нейкага тэатра ці кабарэту, ці апэрэты, магчыма, у антракце, калі паказваецца нейкі выступ-інтэрмэдыя ці дывертысмэнт. Але справа ня ў гэтым. Цікавая тут публіка і мімалётная жанравая сцэнка, якая ўзьнікла і якую фатограф імгненна схапіў.

Дзесьці ў пачатку 60-х я бачыў гэты здымак у „Советским фото” і падумаў, што фатограф мусіў мець надзвычайнае пачуцьцё гумару, каб імгненна з’арыентавацца (і ўвогуле, каб такое ўбачыць і ацаніць).

Даіснэа быў бадай што самым вядомым і папулярным фатографам рэпартажу ў Францыі. Ён здымаў і партрэт, і гарадзкія віды, і нават краявід, але рэалізаваўся як надзвычайны майстра жанру і творчага жанравага рэпартажу. Асноўная яго тэма – Парыж, парыжская вуліца і парыжскі люд. Прытым Даіснэа валодаў рэдкім талентам у фатаграфіі – пачуцьцём гумару – і ўмеў гэта выявіць у фотатворчасьці. Ягоныя здымкі сапраўды дзівосныя, ад іх заўсёды трошкі сьмешнавата. Ён заўважаў і пасьпяваў сфатаграфаваць такія карціны і карцінкі, на якія іншы ў жыцьці не пасьпеў бы нават зрэагаваць. Прытым, заўважым, што здымаў ён камэрай „Рольлейфлекс” 6х6, якая ня вельмі апэратыўная (праўда, „схаваныя” кадры ёй здымаць лягчэй).

Сьвет Даіснэа (парыжскі сьвет) шматгранны і стракаты, дасьціпны і сьмешны, людзі вясёлыя і сур’ёзныя, напоўненыя сваімі праблемамі, цнотамі і слабасьцямі, прытым зьнята ўсё ў самых неабходных момантах, што дзіву даешся (сэрыйнай здымкі тады не існавала).

Побач з Даіснэа ўспамінаецца Карцье-Брэссон. У яго была падобная (я б сказаў, французкая) манера здымкі. Але Брэссон сухаваты і амаль бяз гумару. Тым часам Даіснэа – гэта файервэрк. Такое ўражаньне, што кадры яму даваліся лёгка і нязмушана, а ўся парыжская вуліца, кавярні, дансінгі, тэатры поўныя арыгінальнасьці, сьмеху і весялосьці.

Зьвернем зноў увагу на „Малы балькон”. Камічны момант з пажылой парай і паўголай танцоркай апісваць ня будзем, тут усё відаць без камэнтароў. Але зьвяртае на сябе ўвагу дабразычлівая і, я б сказаў, нават прыемная публіка, адчуваецца нейкі агульны сяброўскі настрой.

І тут у нечым таксама выяўляецца цёплая эстэтыка Даіснэа. Гэта фатограф лёгкага дасьціпнага жанру. Нездарма французы любяць ягоныя фатаграфіі. Пра гэта ведаў і сам фатограф, і часта падыгрываў парыжанам, сам правакаваў і разыгрываў сцэнкі, якія здымаў (наймаў падстаўных асобаў і г. д.).

У мяне ўзьнікла вялікае падазрэньне, што наступны здымак ***„Акардэаністка”***, які я тут экспаную (выдатны здымак), якраз і зьняты з такой падстаўной асобай (што можна заключыць з разгляду шэрагу іншых фотапрац аўтара з гэтай жа жанчынай). Але жанравая сцэнка тут цалкам натуральная **(фота 2)**.

У нейкім піўным бары-забягалаўцы зімой, дзе аціраецца рознашэрсная публіка, маладая жанчына прыстойнай зьнешнасьці грае на акардэоне, прытуліўшыся да сьцяны. Вельмі цікавая рэакцыя наведнікаў паба (ці то рабочых-мясьнікоў, ці то крамных грузчыкаў). Зразумела, што сытуацыя для іх трохі неардынарная, яны крыху зьбянтэжаныя і ацэньваюць сытуацыю. Пачалавечы гэты здымак цікавы, тут разыграны цэлы сюжэт у прапанаваных абставінах, цалкам

(1)

праўдзівы па пачуцьцях і нават па абставінах (калі не прымаць пад увагу правакацыйнай рэжысуры Даіснэа).

Ёсьць вельмі прыстойныя партрэты людзей, зробленыя фотамайстрам. Але лёгкі жанр асяроддзя Парыжу быў ягоным каньком і візітнай картачкай.

Сам Даіснэа пісаў пра гэта: „Дзівосы штодзённага жыцьця захапляючыя; ніякі рэжысёр кіно ня здолее стварыць такіх нечаканасьцяў, якія мы знаходзім на вуліцы”. І ў гэтым разуменьні быў увесь Даіснэа.

(Здымкі, што экспануюцца тут, узятыя з вольнага Сеціва.)

(2)

(1)

(2)

46

ВОБРАЗЫ ДАЛЁКАГА ЧАСУ

У пачатку тэмы я гаварыў пра гісторыю фатаграфіі, экспанаваў здымкі даўняй пары, якія захаваліся ў музэях на Захадзе. Там шмат што захавалася. Яны ня мелі суседзямі ні манголаў, ні маскоўцаў, не жылі пры Парыжскім ці Лёнданскім гаркамах КПСС, ня зьведалі варварскіх зьнішчальных войнаў, генацыду, вынішчэньня культуры, „спэцхранаў" і т. п. Як пісаў Гусоўскі, „певень чырвоны па дахах сьпічастых ня лопаў..." (Тут адчуваецца трошкі майго сарказму, вядома, але ёсьць за што.)

Бадай што самыя раньнія фатаграфіі, якія ў нас захаваліся, – гэта здымкі Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Кастуся Каліноўскага, зробленыя, адпаведна, у 1863 і 1862 гадах у Менску і Вільні.

Гэтыя фатаграфіі двух вялікіх беларусаў праліваюць крыху сьвятла і на гісторыю беларускай фатаграфіі.

(3)

Фота Дуніна-Марцінкевіча, якое тут экспануецца **(фота 1)**, вядомае са школьнай лаўкі кожнаму беларусу. Гэта адзінае фота вялікага драматурга і паэта, якое дайшло да нас і захавалася. Тут мы бачым жывое аблічча легендарнага Дуніна-Марцінкевіча. Гэта хвалюючае адчуваньне.

Аўтарам фатаграфіі зьяўляецца вядомы менскі фатограф ***Антон Прушынскі*** (1826-1895), шляхціч, карэнны мянчук. Ён удзельнічаў у падрыхтоўцы паўстаньня і падтрымліваў якраз чырвоных (гэта значыць, каліноўцаў). Акурат як паўстаньне ўжо пачалося, у 1863 годзе, і быў зроблены гэты здымак Марцінкевіча ў майстэрні Прушынскага.

У канцы 1863 года сам Прушынскі быў арыштаваны царскай ахоўкай і высланы ў Сібір у горад Томск. Усьлед за ім паехала і ягоная жонка Пелагея (дзявочае прозьвішча Кулак).

У Томску Прушынскі дамогся дазволу адчыніць фотамайстэрню і займацца фатаграфіяй. Па ўсім відаць, што ён гэтую справу любіў і добра ўмеў. На той час гэта быў хутчэй за ўсё мокракалоідны працэс, калі фатограф сам рыхтаваў эмульсію і фотапласьцінку на шкле.

Захавалася некалькі сямейных фатаграфіяў, зьнятых Прушынскім. Тут раблю выключэньне (улічваючы ўнікальнасьць) і зьмяшчаю ў экспазыцыю фота самога фатографа Антона Прушынскага, зьнятае невядомым аўтарам **(фота 2)**. Прушынскія належылі да старога беларускага шляхецкага роду, які даў сьвету шмат вядомых людзей у Беларусі і Польшчы.

Наступнае добрае фота – гэта фатаграфія Кастуся Каліноўскага **(фота 3)**, зробленае на год раней, у 1862 г. у Вільні фотографам італьянцам ***Джузэпэ Ахіла Эльміра Банольдзі*** (1821-1871), які меў у горадзе фотамайстэрню. Банольдзі займаўся падрыхтоўкай паўстаньня і потым удзельнічаў у ім. Так што яго знаёмства з Каліноўскім і фатаграфаваньне не было выпадковасьцю. Банольдзі ваяваў у паўстаньні, быў схоплены маскоўцамі, але ўцёк зь вязьніцы. За мяжой быў прадстаўніком паўстанцаў (закупляў зброю і г. д.). Потым жыў у Парыжы, займаўся фатаграфіяй.

Гісторыя гэтай канкрэтнай фатаграфіі Каліноўскага, што тут экспануецца, як кажуць, прайшла праз мае рукі. У 1965 годзе, калі я працаваў у Дзяржаўным гістарычным музэі БССР, трапіўся мне вузкаплёначны нэгатыў – рэпрадукцыя зь невядомай фатаграфіі Каліноўскага, якая знаходзілася ў вайсковым музэі ў Варшаве. Я зрабіў адбітак *24х30*, адрэтушаваў і надрукаваў дзясяткі фота такога ж фармату (частку якіх затаніраваў пад сэпію) і раздаў сябрам. Акрамя таго павялічыў адно фота амаль да мэтра і аддаў Уладзімеру Караткевічу, зь якім якраз тады пазнаёміўся. Думаньне маё было простым: чым больш раздам фота, тым большая гарантыя, што пойдзе ў набытак грамадзтву, што не схаваюць бальшавікі.

Іронія лёсу, але якраз так і атрымалася. Гэтае таніраванае (і звычайнае) фота потым пайшло „гуляць" у друку, а пазьней, калі зьявіўся Інтэрнэт, запаланіла і Сеціва (зь яго і ўзятая тут копія для паказу). Нажаль мае фотаарыгіналы мне недаступныя, а копія з Сеціва тэхнічна кепская.

Тады мне быў 21 год, я толькі вучыўся сапраўднай мастацкай рэтушы ў класнага майстра, і фота Каліноўскага было першым, за якое я ўзяўся. Як на пазьнейшае маё разуменьне, можна б было зрабіць лепш – здаецца, была б магчымасьць – перарабіў бы. Але магчымасьці такой няма. Гэта ўсё гісторыя, якая, як сон, аж ня верыцца, што яна была.

Падабаецца мне, што абедзьве фатаграфіі, – гэта партрэты цалкам на ўсю фігуру. Выглядае, што нашыя змагары, выпраўляючыся на барацьбу, палічылі ня лішнім сфатаграфавацца (тым больш, што фатографы – таксама паўстанцы). І правільна зрабілі. Атрымліваецца, што ў нас нават гісторыя фатаграфіі паўстанцкая. У адной руцэ шабля, у другой – пяро (г. зн. камэра на штатыве).

Выявы фатаграфіяў данесьлі да нас ня толькі адэкватныя вобразы гэтых нашых знакамітых людзей, але няўлоўнымі шляхамі – атмасфэру і дух таго далёкага часу.

(Фатаграфіі, якія тут экспануюцца, узятыя з вольнага Сеціва.)

(1)

47

САЦЫЯЛЬНАЯ ФАТАГРАФІЯ

Калі б задацца пытаньнем, што самае характэрнае для амэрыканскай фатаграфіі, я б сказаў – сацыяльная накіраванасьць. Мы ўжо паглядзелі сацыяльныя фота Лянж, Сьцігліца, Франка, але бадай найвялікшым імем у гэтай вобласьці трэба назваць ***Уолкера Эванса*** (1903-1975). Гэта безумоўны фатаграфічны талент. Эванс здымаў „наўпрост” і што характэрна – ва ўсіх ягоных фатаграфіях адчуваецца павага да амэрыканца, да ягонага жыцьця, якое б яно ні было (паважлівасьць – рыса ўвогуле характэрная для амэрыканцаў).

Эванс праславіўся ў 30-х гадах, калі па заданьні ўрадавай адміністрацыі фатаграфаваў фэрмерскія гаспадаркі і сем’і з мэтай вызначэньня неабходнай дапамогі і падтрымкі для працы і разьвіцьця фэрмераў у пэрыяд сусьветнага крызісу.

Праца Эванса (гэтак жа, як і Лянж) шмат дапамагла ў гэтай справе. Эванс паказаў такую беднасьць, такую амэрыканскую бяду, што наўрад ці дзе ў сьвеце (акрамя Афрыкі) нешта падобнае існавала. Але ўрад стараўся ратаваць людзей (пра карупцыю тады амаль ня чулі).

(2)

Натуральна, што ў СССР з задавальненьнем і схаваным зларадзтвам друкавалі фатаграфіі Эванса (я памятаю іх у 50-60-х гг.).

Фатаграфія, якую я тут прапаную паглядзець, – гэта якраз здымак беднай фэрмерскай сям'і са штата Алабама. Гэтая фатаграфія (як і іншыя фота Эванса) стала вобразам Вялікай дэпрэсіі **(фота 1)**.

Сям'я зьнятая дома ў абстаноўцы, у якой людзі жывуць. Абстаноўка шмат кажа пра іхны быт і эканамічны стан. Аднак, заўважце, гэтыя людзі надзвычай бедныя, але не прыніжаныя, хоць хранічная беднасьць прымушае многіх людзей апускацца. Ёсьць над чым падумаць, гледзячы на гэтыю фатаграфію.

Эванс здымаў амаль выключна камэрай *18х24* і вельмі скрупулёзна адносіўся да таго, што здымае. Ён фатаграфаваў таксама партрэты, жанравыя сцэны, віды гарадоў, станы прыроды. Усюды адчувалася пячатка ягонага таленту.

Прапаную для тэматычнай раўнавагі паглядзець яшчэ адно фота Уолкера Эванса зусім іншага кшталту **(фота 2)**.

Зьняты від з вакна на вясновую гарадзкую вуліцу (1931 г.). Выдатна схоплены і прачуты стан прыроды – мокры дзень раньняй нью-ёркскай вясны. Хораша прадуманая кампазыцыя і ракурс. Толькі што прайшоў мокры сьнег і толькі што растаў. Усё гэта адбылося за паўгадзіны. Яшчэ праз паўгадіны ўсё пераменіцца – засьвеціць сонца. Такія перамены надвор'я характэрныя для Нью-Ёрка. Фатографу трэба хутка лавіць момант і не памыліцца, бо зьмяняецца ўсё вельмі хутка. Вось Эванс і адлюстраваў той стан, які найбольш яго зацікавіў. Фатаграфія эстэтычна сьвежая, прыемная для сузіраньня.

Уолкер Эванс (гэтак жа, як Альфрэд Сьцігліц, Даратэя Лянж і інш.) зьяўляецца клясыкам амэрыканскай фатаграфіі.

(Здымкі Уолкера Эванса, што экспануюцца тут, пераразьнятыя з фатаальбомаў: Wallker Evans. – The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000; Henri Cartier-Bresson, Wallker Evans Photographing America 1929 – 1947. – New York, 2009.)

НАВАЛЬНІЦА

У якой бы вобласьці ні ўжывалася фатаграфія, фактычна, заўсёды можна выявіць эстэтычныя асаблівасьці і стварыць вобраз сьвету (зьявы, прадмета і г. д.), гэта значыць сказаць больш, чым кажа простае адлюстраваньне. Бадай што найбліжэй да эстэтыкі ў гэтым сэнсе знаходзіцца дакумэнтальная фатаграфія прыроды.

Шмат якія службы прыроды, надвор'я, стыхійных зьяваў і т. п. фіксуюць стан надвор'я, воблакаў, хмараў, нараджэньне трубы (тарнада) і г. д. дзеля навуковага аналізу, вывучэньня і проста статыстыкі. Фатаграфіі ў гэтай галіне часам бываюць ня тое што цікавыя, але эстэтычна ўражлівыя.

Варта задумацца, чаму так адбываецца. Жыцьцёвы вопыт і назіраньні прыводзяць нас да высновы, што няма надвор'я „дрэннага", „брыдкага", „непрыгожага" і г. д. Тут (у такіх эмацыйных словах) праява прагматычнага стаўленьня, выяўленьне патрэбаў чалавека ў ацэначных тэрмінах.

Можа быць надвор'е сонечнае, дажджлівае, золкае, халоднае, цёплае і г. д., але недакладна казаць „брыдкае" ці „непрыгожае". Словы неадэкватныя, у іх укладзены іншы сэнс. Усялякае надвор'е тым часам ёсьць якраз прыгожае, нават стыхія, мяцеліца, навальніца з маланкай, тарнада, тайфун – усё прыгожае. Зямля жывая плянэта. Яе стыхія і прырода не бывае брыдкай, бо яны створаныя па законах жывога хараства.

І яшчэ адно разважаньне пра хараство. Які б ня быў супэргеніяльны жывапісец, мастак ці тысяча мастакоў, ніхто ня створыць у сваім мастацтве нешта харашэйшае за прыроду. Думаючы далей, зразумеем, што для чалавека яно ў прынцыпе немагчыма.

Тое ж самае пра галоўнае стварэньне – чалавека. Ніякі мастак ня ў стане стварыць жывы мастацкі вобраз, прыгажэйшы за чалавека. Гэта можа быць прыгожы чалавек, але каб нешта (нейкую істоту) напісаць прыгажэйшай за чалавека – не атрымліваецца. І немагчыма.

Можна тлумачыць гэта з рэлігійнага разуменьня (чалавек створаны па вобразу і падобнасьці Боскай), а можна з навуковага, псіхалягічнага, фармалягічнага, кажучы пра абмежаванасьць вопыту, існаваньне стэрэатыпаў, дэтэрмінацыю грамадзтвам і г. д. Выснова аднолькавая: зямная прырода і чалавек ёсьць мера хараства.

Таму пастулат, што сутнасьць мастацтва ў перайманьні прыроды, меў у сабе глыбокае рацыянальнае зерне. Гэтак жа, як і тое, калі мы кажам, што задача мастака выявіць дух Боскі, разьліты ў прыродзе.

Працягваючы нашыя разважаньні пра прыроду і чалавека, мы прыходзім, аднак, да высновы, што побач з хараством існуе „нехараство", адначасна з прыўкрасным – агіднае, пабач з адчуваньнем душэўнага камфорту пачуцьцё трывогі і небясьпекі, разам з раьвіцьцём – разбурэньне і зьявы настолькі жудасныя, што нават пры адным сузіраньні іх дэфармуецца чалавечая псіхіка.

Вычляняючы такім чынам прыгожае і непрыгожае (агіднае), мы прыходзім да пераліку канкрэтных азначэньняў, формаў, працэсаў і зьяў, аналізуючы якія робім выснову, што пачуцьцё прыгожага ўзьнікае тады, калі існуе гармонія разьвіцьця (стварэньня). Тым часам катэгорыя агіднага зьвязана з дысгармоніяй сьмерці (паміраньнем, распадам) і небясьпекай сьмерці.

Кожная з гэтых сутнасных асноваў сьвету мае свае формы выяўленьня. Сумяшчэньне формаў у розных прапорцыях стварае палітру мастацтва, якая ўплывае на нашыя эстэтычныя і псіхалягічныя адчуваньні і пабудавана па прынцыпу шкалы каардынатаў, дзе ёсьць мінус і плюс.

Зямная прырода мае агульную плюсавую палітру, гэтак жа як і чалавецтва, Прыгожае дамінуе. Мастак, які творыць па законах красы, імкнецца ў адпаведнай форме выявіць гэты стан.

У час стыхійных зьяваў (уключаючы дождж, сьнег, навальніцу і г. д.), як правіла, пашыраецца (зьмяняецца) палітра колераў і асьветленасьці, узмацняецца дынаміка працэсаў (хуткая зьмена

(1)

сьвятла, колераў, руху хмар пад ветрам і г. д.), зьяўляюцца элемэнты супроцьстаяньня (сьвятло – цемра, яснасьць – змрок, колеры: блакітны – сіні, белы – чорны і г. д.) – усё гэта мы фіксуем пачуцьцямі як драматычнае адчуваньне і захапленьне невядомым (ад хуткасьці пераменаў колеру і сьвятла).

Адпаведна гармонія, закладзеная ў прыродзе, абвастраецца ў дынаміцы пераменаў. І ўсё гэта мы перажываем пачуцьцямі, як у працэсе хуткай язды ці хуткага лёту (я ўжо пісаў, што рух чалавеку прыемны).

Сіноптыкі, якія фіксуюць прыродныя зьявы, заўсёды адбіваюць іх фармальную незвычайнасьць (абвостранасьць формаў, выявы і т. п.). Прытым момантамі фіксуецца такі

(2)

субтэльны пераходны стан прыроды, што гэтай фіксацыі пазайздросьціў бы іншы мастак, які шукаў у краявідзе аблічча Тварца.

Здымак 1, які я тут экспаную, якраз і адносіцца да гэтай катэгорыі творчых удачаў, якія захопліваюць сваім хараством і тонкім выяўленьнем настрою. Для мяне гэты краявід і настрой

вельмі зразумелы, бо нагадвае Беларусь: Валожыншчыну, Нарачаншчыну, Віленшчыну ... беларускае ячменнае поле.

Але галоўнае тут неба. Неба, як у Беларусі перад надыходзячай навальніцай, калі ўсё сьцішылася і цёпла, і далёка-далёка ледзь чуваць нягучныя раскаты грому. Гэты стан прыўкрасны. Ён адчуваецца на фатаграфіі, хоць гэта і не Беларусь.

„Не Беларусь", таму што ў Беларусі, бадай што, найпрыгажэйшы краявід, найбольш набліжаны да „эталоннай" (будзем так казаць) гармоніі прыроднага хараства. Ляндшафт Беларусі фармавалі ледавікі і марэны. Ён нізка хвалісты, як гіганцкае мора, напоўнены пятлястымі рэкамі і дарогамі, сінімі лясамі, жоўта-зялёнымі палямі, людзьмі ды пабудовамі. Белыя воблакі стасуюцца зь яснымі хвалістымі сілуэтамі, і ва ўсім (ці над усім) разьліта мэлёдыя цёплага ветру. Нездарма ўсклікнуў паэт: „На Беларусі Бог жыве!" Ёсьць нешта Боскае ў сузіраньні і адчуваньні беларускага краявіду. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова паезьдзіць па далёкім сьвеце і параўнаць.

Варта тут задумацца над пытаньнем: у чым жа фармальная сутнасьць хараства? Чаму адны і тыя ж рэчы і зьявы для бальшыні людзей здаюцца прыгожымі? Значыць, ёсьць у гэтым нейкі аб'ектыўны пачатак, які закладзены ў сьвеце. І тады, калі пачынаеш раздумляць пра гэты пачатак красы як пра аб'ектыўную сутнасьць, прыходзіш да высновы, што фізічнай субстанцыяй формы прыгожага ёсьць хваля, ці дакладней – выяўленьне хвалі. Хваля ёсьць аснова і формула хараства. Формула хвалі ёсьць яе гармонія. Дакладней кажучы, на хвалі пабудаваны ўвесь фізічны сусьвет, які існуе адначасна як хваля, і як матэрыя.

Але фармальна-прыгожае ўзьнікае там, дзе праяўляецца форма і формула хвалі ў рэчах, прадметах, стыхіях і гуках (а яна ёсьць, мы яе можам бачыць).

Усё зямное і жывое пабудавана па гэтай форме, толькі з розным узроўнем выяўленьня. Тым часам далёка ня ўсё, што вытварае чалавек, ня тое што не адпавядае ўзроўню, але ўвогуле разыходзіцца з самой формулай хвалі.

Ці доўга мы маглі б існаваць, думаць, чытаць, пісаць пад скрыгат пілармы? Ці нават пад шум сучаснай транспартнай вуліцы? Шмат хто з нас сядзеў у чытальнай залі бібліятэкі пад сьвяцільнікам ЛДС, дросьсель у якім бурчэў, як тая самая пілярама. Ці добра нам чыталася? Тым часам добра (заўважце – усім добра!) пад шум дажджу і шэлест ветру, і гукі марскіх хваль, раскаты грому. Дык па якой формуле існуюць прыродныя стыхіі Зямлі?

У беларускім мяккім марэнным краявідзе формула хараства існуе ў канцэнтраваным выглядзе, і гэты выгляд мы можам лёгка ўбачыць, раскласьці на складнікі і, больш таго, – рацыянальна зразумець, як трэба ствараць хараство.

У жывой прыродзе таксама ёсьць канцэнтрацыя хараства ў пэўных відах і асобінах. Але вяршыняй прыгажосьці ўсяго жывога ёсьць чалавек-жанчына. Формула хвалі (ці гармонія хараства) выяўлена ў яе целе, прапорцыях, пластыцы і голасе дасканала. Хараство зьяўляецца атрыбутам яе формы.

Тым часам форма, прапорцыя, плястыка і голас чалавека-мужчыны пабудаваны на прынцыпе „востраканечнай хвалі" (ламанай лініі – увасабленьне дынамікі). Атрыбутам яго формы зьяўляецца сіла, якая выступае сінонімам (апасродкаваным выяўленьнем) хараства.

Зазначу яшчэ, што адыход ад гэтай „мужчынскай" формулы сілы-красы, зьяўленьне мужчыны з жаноцкімі формамі цела, пластыкі, голасу і інш. робіць чалавека-мужчыну сьмешным (сьмешнае ўзьнікае ад контра-неадпаведнасьці формы і сутнасьці). Тым часам зьяўленьне жанчыны з мужчынскімі формамі, пластыкай, голасам, рысамі твару сьведчыць пра сутнасную (ці атрыбутыўную) страту жаночай красы і выклікае адчужэньне.

(Удакладняю, што тут ідзе гаворка пра псіхалягічнае і эстэтычнае ўспрыняцьце хараства, але не пра адносіны да людзей. Адносіны рэгулююцца культурай і паліткарэктнасьцю.)

Разумею, што ў разважаньнях пра формулу красы ў жывой прыродзе мы крыху адышлі ад тэматыкі экспазыцыі фота, але для завяршэньня думак гэтае меркаваньне, магчыма, ня будзе лішнім.

Здымак 2. Гэтая фатаграфія ўражвае стыхіяй шэра-сіняй хмары, якая падкрэсьленая колернай альтэрнатывай – жоўта-ружовым напалову зжатым аўсяным полем.

Здымак тыпова колерны, з прымітыўнай плоскай кампазыцыяй (плюс яшчэ зьняты ён лічбавай камэрай), але, паўтаруся, фота добра (і адпаведна) настраёва глядзіцца якраз дзякуючы найперш драматызму колераў (у чорна-белым варыянце здымак крыху страчвае). Кантраснасьць колераў павышае эмацыйнае напружаньне. Прытым колеры тут „упісаныя" адзін да аднаго, збалянсаваныя, што надае здымку густоўную мастацкасьць. Эстэтыка яго замкнутая на даволі лакальнае адчуваньне канкрэтнай прыгожай карціны прыроды (нават фрагмэнту яе) – надыходзячай навальніцы. Тут няма таго шырокага адчуваньня зямнога сьвету, як у першай фатаграфіі. Яны розныя і па задачах, і па кампазыцыі, і па выяўленьні. Але кожная зь іх прыгожая, бо ў абедзвух датрыманыя законы эстэтыкі.

(Фатаграфіі №1 і №2 узятыя з вольнага Сеціва. Скарыстаная старонка <Pixdaus nature Photography>)

49

ЦІХІ ЧАРНОБЫЛЬСКІ ГЕНАЦЫД

Анатоль Кляшчук – вядомы беларускі фотарэпарцёр. Гэта надзвычай абдараваны фатограф. Так, як ён можа сфатаграфаваць і выявіць беларусаў, драму іхняга існаваньня і лёсу, так мала каму ўдаецца. Народны стан у ягоных здымках чытаецца па абліччах людзей. Асабліва яму блізкая трагічная тэма. Ён востра адчувае і глыбока разумее народную бяду, умее тактоўна і моцна выявіць яе ў фатаграфіі.

Уражвае яго сэрыя чарнобыльскіх фатаграфіяў, здымкаў з „зоны", са шпіталёў, з чарнобыльскіх сем'яў.

Тут мы экспануем ягоную фатаграфію ***„У шпіталі пасьля Чарнобыля"***. Надзвычай шчымлівы здымак. У шпіталі на чыстым белым падваконьніку сядзіць маленькі хворы ад радыяцыі хлопчык і глядзіць у вакно. Карціна зьнятая шырокім плянам: відаць амаль усё вакно і сьвет за вакном на другім паверсе, чыстая (аж блішчыць ад чысьціні) падлога, белыя пафарбаваныя сьцены, табурэтачка ля падваконьніка. Пасярод гэтай стэрыльнасьці маленькі камячок маленькага беларуса на падваконьніку, які ўзіраецца праз шыбы на такі прыгожы і такі недаступны яму цяпер Божы сьвет.

Мы ня ведаем і ніхто ня ведае, і ня ведае хлопчык, ці будзе ён калі яшчэ радавацца гэтаму прыгожаму сьвету, ці ён ужо страчаны. Па сьведчаньні бацькоў, медсёстраў, шмат якія хворыя ад радыяцыі дзеткі адчувалі сваю сьмерць. Яны былі маларухомыя, і позірк іх быў самотны. І ў гэтыя вочы немагчыма было глядзець. Мне прыходзілася гэта бачыць.

Чарнобыльская катастрофа мяне тады, у красавіку 1986-га, моцна ўзрушыла. Амаль фізічна адчуваў, што адбылося нешта вельмі страшнае для ўсіх нас, што сьвет пераменіцца, што будзем жыць і паміраць у гэтай магіле. На што ні глянеш – асацыяцыя з нябачнай катастрофай:

ПЫЛ
Як павольна спадае пыл у паветры,
Нібы жоўты туман,
Сьвеціцца над людзьмі.

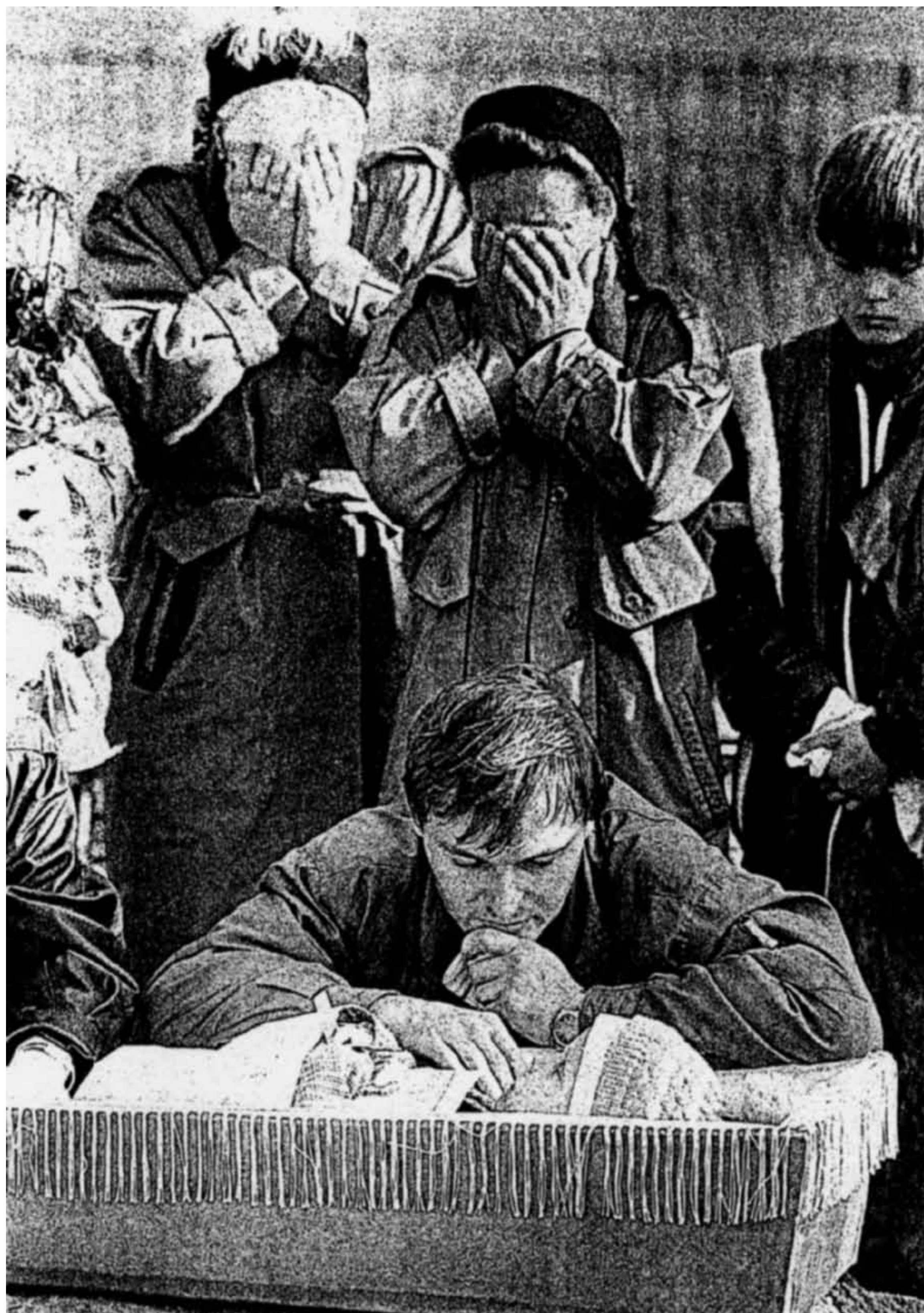
1986 г.

ДОЖДЖ
Пыл ружовы
змываецца з шыб
І сьцякае ўніз па сьцяне,
Дзе буяюць чырвоныя мальвы.

1987 г.

Фатаграфія Кляшчука бярэ за сэрца. Шмат хто з нас перажыў нешта падобнае ў дзяцінстве, хварэючы ў шпіталі, калі так адзінока і ніхто не прыходзіць. Гэтую асацыяцыю пасьля Чарнобыля я бачыў ня раз у рэальнасьці. Толькі тады замест фотаапарата пісалася пяром:

(1)



(1)

ПАЎДЗЁННЫ ВЕЦЕР
Бэзавы пах нагадаў мне,
Што май на двары прамінае.
У суседняй кватэры
                    хлопчык хворы
Адзін
За зачыненым пыльным вакном.

1987 г.

Другі здымак – ***„Ціхі чарнобыльскі генацыд"*** – гэта трагічны працяг першага сюжэту. Я б увогуле яго назваў „беларускай трагедыяй". Гэта фота-сымвал. Перад памерлым маленькім сыночкам, які ляжыць у труне, стаіць на каленях бацька, гладзіць сына рукой і неадрыўна глядзіць, разьвітваецца са сваёй надзеяй. За ім стаяць старэйшы сын і дзьве жанчыны (трэба думаць, жонка і маці) і плачуць, засланіўшы рукамі твар.

Здымак вельмі балючы. У фотамастацтве пазьбягаюць рабіць такія фатаграфіі з-за этычных меркаваньняў. Кляшчук зрабіў. Я думаю, што зрабіў правільна. Бо ў гэтым прыватным выпадку (а іх тысячы) адбілася трагедыя нацыі. Каб уратавацца, нам трэба пра яе ня толькі ведаць, але і ўбачыць. Убачыць у мастацтве, якое выклікае імкненьне да салідарнага пазьбяганьня становішча ахвяры.

Здымак уражлівы па моцы ўзьдзеяньня, але фатограф зьняў яго вельмі тактоўна. Прытым, каб пазьбегнуць залішняга натуралізму, аддрукаваў фота (кажу пра копію, якая ў мяне ёсьць) пры кропкавай крыніцы сьвятла (у павелічальніку), якая дае вельмі рэзкі малюнак, але мікшыруе паўтаны, і выява часам робіцца падобнай на літаграфію (быццам зьнятая зь літаграфскага каменя). Магчыма, тут такі падыход апраўданы (кажу „магчыма", бо ня бачыў фота ў натуральным друку пры традыцыйнай „запаўняючай" крыніцы сьвятла). Аўтэнтычнасьць аднак фатаграфіі не парушана.

Тэма Чарнобыльскай бяды ў асобным (чалавечым) вымярэньні патрабуе далікатнасьці, тактоўнасьці і адначасна выразнай грамадзянскай пазыцыі.

На мой погляд, Анатоль Кляшчук якраз фатограф такога ўзроўню, які ўмее вырашыць тэму народнай трагедыі – адну з найскладанейшых і найцяжэйшых творчых тэмаў у фатаграфіі.

САЦЫЯЛІЗМ НА ФЕРМЕ

Рубам ставіў задачу „вождь мирового пролетариата”: „Социализм – это учет”, – казаў ён. І сапраўды – ня будзе нагляду, кантролю і ўліку, то які ж „сацыялізм”? „Все разворует проворный народ.” (А ўвогуле, калі сацыялізм чаму людзей і навучыў, дык гэта красьці і дрэнна працаваць.)

Я ўжо пісаў на прыкладзе А. Шайхета, што савецкія фотарэпарцёры стараліся выканаць заданьні кампартыі, здымалі „ідэйна-пастаўленыя” сцэнкі, якія павінны былі сьведчыць пра „поступ сацыялізму”. Але не заўсёды атрымлівалася, як патрабавалі. Бо, як часта бывала, пастаноўку „дастатку” няпроста было зрабіць зь беднаты і адсталасьці. Але неяк рабілі, неяк праходзіла пад бравурныя тэкстоўкі. Цяпер, з уплывам часу, цікава нават паглядзець на тую „творчасьць”. Бо, як мы ўжо ведаем (памятаючы фатаграфічны прынцып адэкватнасьці вобразу), фатаграфію ашукаць немагчыма.

Прапаную яшчэ раз вярнуцца ў думках у СССР, у 1930-я гады, і паглядзець здымак савецкага рускага фотарэпарцёра **Івана Шагіна**, які цяпер называецца ***„На малочнай ферме”*** (тэкстоўку пра „перадавікоў вытворчасьці” і перамогі „сацыялістычнага спаборніцтва” цяпер адкінулі).

Здымак пастановачны, але добра рэпартажна зроблены і вельмі вымоўны па сутнасьці „сацыялістычных адносінаў”.

Даярка на нейкай расейскай калгаснай ферме зьлівае ў бідон малако з дайніцы. Другая даярка на яе глядзіць. А побач на зэдліку сядзіць дзяўчына-“учотчыца” і тут жа запісвае, колькі надоена і зьліта ў бідон.

І гэта ўсё так і было. Ня важна, што фотограф пасадзіў побач „учотчыцу”, увогуле, ня мае значэньня яго рэжысура. Па схеме ўсё адпаведна – гэта фрагмэнт сацыялістычнай працы. Тут былі „перадавікі” сацыялістычнага спаборніцтва. Пра іх пісалі ў газэтах, колькі яны надаілі ад адной фуражнай каровы. Іхныя фатаграфіі зьмяшчалі на „дошку гонару”, а пасьля вайны некаторых (па разнарадцы КПСС) выбіралі ў Вярхоўны Савет СССР (савецкі „парлямант”) і за іх „галасавала” 99,99 адсоткаў выбаршчыкаў. (У Вярхоўным Савеце яны галасавалі „за” па пытаньнях, зьместу якіх не разумелі.)

Як ні стараўся фотакарэспандэнт стварыць прывабны вобраз сацыялізма, які ад яго патрабавалі, ён атрымаўся такі, які быў – шэры і бедны. Тады на фатаграфіі бачылі тое, што напісана пад ёй: подпіс „прымусова” фармаваў уяўленьне пра зьмест. Цяпер (праз семдзесят гадоў) – відаць так, як было на самой справе. Ад фатаграфіі не ўцячэш.

Пра Івана Шагіна (1904-1982) пісалі „известный советский фотожурналист”, „снимает промышленность, сельское хозяйство, спорт, советскую молодежь, Красную армию”. У 1920-30 гг. Шагін пераймаў фармальную манеру А. Родчанкі (не заўсёды апраўдана, але часта ўдала). У яго творчасьці амаль адсутнічае псіхалягізм, адлюстраваньне ўнутранага сьвету чалавека. У 20-30-х гг. ён здымаў, аднак, шмат дынамічных выразных кадраў, што адлюстравалі паказны бок рэчаіснасьці, якая цяпер, з далечыні, асэнсоўваецца і бачыцца па-іншаму. Стала відаць тое, што засталося за кадрам.

(Фатаграфія „На малочнай ферме” скапіявана з вольнага Сеціва.)

(1)

51

РАЗДУМЛЕНЬНЕ НАД СТРАЧАНЫМ ХАРАСТВОМ

Фатаграфію як мастацтва запачаткавалі мастакі. Напачатку яна і была як бы галіной графікі з ужываньнем новых тэхнічных сродкаў. Потым шляхі традыцыйнага выяўленчага мастацтва і фатаграфіі адасобіліся, і кожнае пайшло сваёй дарогай.

Чалавеку з базавай мастацкай адукацыяй нескладана асвоіцца ў фатаграфіі, было б жаданьне і прыцягненьне (г. зн. любоў да гэтага занятку). Тым часам прыходзіцца назіраць, як шмат хто з мастакоў фатаграфуе, але здымае абы як, пастаянна робіць элемэнтарныя памылкі.

Прычына, як правіла, адна: такая асоба ня ставіць перад сабой творчых фатаграфічных задач, а здымае, звычайна, для ўжытковых патрэбаў, карыстаецца фотаапаратам як дапаможным сродкам фіксацыі.

Вядомы беларускі мастак зь Пінска ***Яўген Шатохін*** такія задачы якраз ставіў і шмат здымаў для свайго творчага задавальненьня, не прэтэндуючы ні на якія паказы і экспазыцыі. Ён здымаў для сябе, ня росьцячы ніякіх прэтэнзіяў.

Мне ўдалося праглядзець каля сотні ягоных фатаграфіяў, і там я знайшоў шмат таго, што ў тэму „добрая фатаграфія" наўпрост трапляе. Сюжэты ягонага аб'ектыва – краявіды Беларусі, віды гарадоў, вёсак, пабудоваў, дарог, неба і рэк – словам, культурны і прыродны вобраз Айчыны.

Як мастак, ён добра валодаў прасторавай кампазыцыяй, адчуваў мастацкі падтэкст фатаграфічных дэталяў і, што істотна, умеў заўважыць настрой рэчаіснасьці і перадаць, выявіць яго ў сваёй фота-карціне, адчыніць другі плян выявы праз тонкае пачуцьцё, што наводзіць на раздумленьне.

Ягонае творчае крэда ў здымках выразна мастацкае і характэрна клясычнае – адлюстраваньне тыповага праз хараство. Такім зьяўляецца, напрыклад, ягоны здымак старога Пінска **(фота 1).** Назавём яго ***„Пінск над Пінай"***. Падыход тыпова жывапісны, зь веданьнем імпрэсіяністычнай эстэтыкі. Тут галоўным ёсьць асаблівае сьвятло і зімовы настрой шэрага сьнежнага мокрага дня, які добра перададзены на фота. Клясычна скарыстаны пярэдні плян, які дае патрэбны тут „мокры" каляровы акцэнт у гэтай, па сутнасьці, чорна-белай выяве.

Цэнтрам кампазыцыі зьяўляецца гмах Езуіцкага калегіюма, што ўзвышаецца над Пінай, і дзівоснае сьвятло на засьнежаным

(2)

(3)

ягоным даху. Потым пэрспэктыва плаўна зыходзіць управа, да цёмных вежаў архітэктурнага ансамбля Францішканаў.

Уся глыбінная выява, і асабліва шэра-сьвінцовае „зярністае" неба, робяць уражаньне, што зьнята на вузкую каляровую стужку тыпу „Кодак", але на самой справе Шатохін ня вельмі клапаціўся пра тэхнічны рыштунак. Здымаў на лічбавую кампактную аматарскую камэру другога пакаленьня, якой налаўчыўся дасканала валодаць і якая служыла яму, задавальняючы нескладаныя вымогі.

Наступную фатаграфію ***„Пакінуты хутар"*** я адношу да тых прыгожых настальгічных здымкаў **(фота 2)**, дзе сутыкаюцца катэгорыі эстэтыкі і антыэстэтыкі – запусьценьня і хараства. (І дасягаецца тут поўная перамога эстэтыкі.) Гэта вельмі тонкая матэрыя ў мастацтве найбольш распрацаваная рамантызмам. Мяжа тут вельмі зыбкая; лёгка можна скаціцца ў натуралізм і паскудзтва, у сантымэнтальнасьць і пошласьць, у прэтэнцыёзнасьць і пустату.

Па маіх назіраньнях, мяжой, мерай і крытэрам у гэтых дачыненьнях мастацтва зьяўляюцца – талент, густ і культура мастака. Усе правілы апрыоры – прыблізныя. Дакладна магчыма казаць толькі тады, калі ёсьць твор, які можна бачыць і адчуваць.

Агульнага натуралізму мастак пазьбег таксама, перавёўшы выяву ў чорна-белае вымярэньне. Уся карціна танальна „сабралася" і абагулілася ў дэталях, усё візуальна ўпісалася ў адчуваньне ціхага летняга беларускага дня. Прыгожая сьветлая трава, пахілены ворат на студні, вядро, закрыты бэтон, лавачка з сьветлае дошкі і кубак на ёй. Колькі гадоў стаіць – хто-небудзь дастане вады і культурна пап'е. А ў пэрспэктыве відаць старая адрына і рэшткі дзіравай страхі – цёплае былое жыльлё людзей, якіх выгнаў навечна Чарнобыль.

Тут прыгожая карціна жыльля пад соснамі, двор, зарослы высокай травой, здаецца, чуецца летні пах, цішыня, краса і спакой, ад якога сьціскаецца сэрца. Сьціскаецца, нават ня ведаючы, што перад намі Чарнобыль. Падтэкст трагедыі ўрываецца ў нашу сьвядомасьць і пануе над хараством пакінутае зямлі.

Усё, пра што тут кажацца і адчуваецца (сьведама ці падсьведама), першы павінен быў адчуць фатограф-мастак, перш чым націснуць на спуск заслонкі.

Шатохін зрабіў гэтую сэрыю здымкаў з Чарнобыльскай зоны. Усе яны пранізаны цёплай красой, меланхалічнай эстэтыкай запусьценьня і страчанага хараства. І ад гэтага ягоныя фатаграфіі вельмі шчымяць. Так Чарнобыль яшчэ ніхто не здымаў.

Як мастак ён разумее сэнс дэталяў быту і сымволікі рэчаў, праз якія перадаецца агул, зьява і цэлы сьвет. Гэта вакно, брама, дзьверы, дрэва, поле, аблокі – вечныя вобразы нашага фальклёру, за якімі стаіць зьмест, якімі збудаваная наша народная мэнтальнасьць і ўспрыняцьце. Мастацтва апэруе гэтымі катэгорыямі і сымваламі, і талент заўсёды іх адчувае.

Калі нават ня ведаць, што фатаграфія вакна **(фота 3)** зроблена ў Чарнобыльскай зоне, яна ўсяроўна ўзбуджае душу адчуваньнем прыгожага і маркотнага запусьценьня і няўлоўным трагізмам пакінутага існаваньня. Сонечны дзень – і белай фіранкай зашторaныя шыбы, воблакі адбіваюцца ў шкле, і дзікі хмель паўзе наверх з-пад нізу, чапляючыся за ліштвы. Пройдзе час – ён заслоніць-заросьціць усё вакно, дзе зьвязаліся лёсы, якіх тут ужо няма.

Рассыхаюцца сьцены, бярвеньні і ліштвы пад сонцам, і не адчуваецца ўжо тут чалавечай рукі, і толькі драўляныя галубы на каронцы вакна нагадваюць пра цёплы далёкі быт.

Нішто так глыбока і балесна не перадае нацыянальную трагедыю Чарнобыля, як фатаграфія. Яна можа адчуваць так глыбінна, як чалавечае сэрца, і перадаць гэты боль іншым, здольным яго пачуць. Трагізм па-над простым, цёплым, страчаным хараством, над мінулым жыцьцём і лёсам, над раздумленьнем аб прышласьці і быцьці.

22. 11. 2010 г., Варшава

ВЯЛІКДЗЕНЬ

Гэтая фатаграфія **(фота 1)** мне запомнілася адразу. Яна чымсьці нагадвае абраз і па колеру, і па кампазыцыі, і па духу, і па выяве людзей. Зрабіў гэтае фота ***Васіль Федасенка*** – вядомы ў Беларусі фотарэпарцёр. Здымкі яго часта зьяўляюцца на выставах, у друку і ў Сеціве. Здымае ён шмат, плённа і вынікова ў розных жанрах і тэмах. Асабліва любіць здымаць жывую прыроду, пастаянна фіксуе падзеі жыцьця ў падрэжымнай Беларусі і стараецца не адступаць ад праўды, што і забясьпечвае яму посьпех у творчасьці.

Гэтае фота належыць да тых удалых фатаграфіяў, дзе выяўлены і адлюстраваны зборны вобраз народа. На здымку Федасенкі ён сьветлы і прыгожы. Тут тая Беларусь, у якой мы існуем, якая жыве ў нашых душах і выяўляецца тады, калі мы ёсьць разам перад абліччам сьветлага і вялікага, якому верым і спадзяёмся.

Тут зьнятыя беларусы на Вялікдзень у царкоўным двары ў час усяночнае службы і асьвячэньня пасілкаў. Фотакарціна рацыянальна выбудававаная. Цэнтар кампазыцыі і лінейную пэрспэктыву стварае зіхоткая дарога з палымнеючых сьвечак на доўгім стале з кошыкамі і пасілкамі для асьвячэньня. Гэтая дарога іскрыцца, нібы жывая, і зыходзіць ў глыбіню кадра. Менавіта яна стварае фармальны візуальны камэртон магіі гэтага здымка. Фатограф разумна адчувае кампазыцыю і функцыю яркіх агнёў.

Пастаноўкі (кампазыцыйнай рэжысуры) тут няшмат. Яна добра прадуманая. Цэнтральную сэнсавую нагрузку нясуць дзьве групы на пярэднім пляне, удала разьмешчаныя паабапал стала. Усе глядзяць у аб’ектыў на фатографа. (Для стварэньня зборнага вобразу якраз вельмі істотна каб людзі глядзелі ў камэру).

Адзначу яшчэ сьвятло і колер. Умовы здымкі ноччу дыктавалі і ўмовы эстэтыкі. Начны змрок, жоўты адсьвет ад вулічных ліхтароў і дамінуючае (рысуючае) сьвятло ад сьвечак перададзены адэкватна і дакладна. Каларыстыка карціны ў шэра-жоўтай зеленаватай гаме з шэра-ружовымі і чорнымі ўкрапленьнямі выклікае асацыяцыю з гамай царкоўнага абраза. Асабліва яно відавочна ў кампазыцыйных групах наперадзе зьлева і справа. Шэра-зялёнае і ружовае адзеньне, ружовы шалік, чырвоная куртачка колеру прыглушанага карміну – усё яно, так бы мовячы, ёсьць жывапісная палітра, часта выяўленая ў іконах і абразах. Ружовыя плямы і блакітныя кропкі мільгаюць у пэрспэктыве. Словам, начное фота згарманізаванае па колеру (чаго ня так проста дасягнуць у каляровай фатаграфіі). Агульная каларыстыка, кампазыцыя, тэматыка і прасьветлены дух у абліччах людзей – гэта якраз і выклікае у нас асацыяцыю з жывапісным абразом на рэлігійную тэму. Па форме і зьместу фатаграфіі так яно і ёсьць.

Галоўнае ж – гэта агульны сьветлы адухоўлены вобраз простых беларусаў гэтакіх розных тут і па ўзросту, і па абліччах і гэтакіх усіх прыгожых і падобных, як адзінае цела. Схоплены момант ісьціны: гомо пульхэр – задуменны народ перад абліччам сьвятасьці, паказаны як адна душа.

Калі хто паезьдзіў па сьвеце і ўсяго прыглядаўся, той, глянуўшы на фотакарціну Васіля Федасенкі «Усяночная», скажа адразу: гэта беларусы. Беларусаў у такіх умовах мы ня зблытаем ні з кім. Іншыя выглядаюць па-іншаму.

Тым часам фота спадара Федасенкі зроблена ў пэрыяд цяжкага змрочнага часу чужароднай улады, этнацыду і нішчэньня ўсяго беларускага. Прапаную паглядзець яшчэ адну фатаграфію беларусаў, зьнятую на Вялікдзень пасьля ўсяночнай **(фота 2)**. Яно зьявілася на інтэрнэт-старонцы радыаё Свабода (як звычайна без пазначэньня аўтара). Купка беларусаў рахмана і паслушна выстраілася перад турэмнай брамай. Тут дзеці, жанчыны і сталыя мужчыны. У руках у іх паліэтыленавыя торбачкі з прадуктамі (магчыма з цёплым адзеньнем) – перадачы для

схопленых, зьбітых і ўвязьненых сыноў, дачок, бацькоў ды мужоў. Перад імі плячыма да нас, расставіўшы ногі, стаіць амапаўскі граміла і, заклаўшы рукі ў тыл нешта ім «чаканіць» па-руску (іншай мовы яны ня ведаюць).

Толькі глянуўшы на гэтае рэпартажнае фота, адразу скажам: во, гэта беларусы. (Мы сябе тут ні з кім ня зблытаем.) Уражаньне, што гэта тыя ж самыя сьветлыя людзі з усяночнай фатаграфіі

(1)

спадара Федасенкі прыйшлі сюды пасьля царквы адказныя і дысцыплінаваныя, прынесьлі велікодныя яечкі і асьвечаныя пасілкі сваякам у турме, а бамбіза ім «ешчо раз павтаряет» «не паложэна, не паложэна» і г. д.

Турма пры акупацыйным рэжыме стала часткай паўсядзённага беларускага жыцьця. Існуюць сотні фатаграфіяў беларусаў пад сьценамі турмы зь перадачамі для вязьняў, ці каля турэмнай

(2)

брамы, калі спатыкаюць сваіх. Аматарскае фота «***Вялікдзень***», зьнятае банальна і проста, вылучаецца, аднак, самым прадметам адлюстраваньня, які схоплены так, што незаўважна вырастае ў абагульненьне цёмнага часу і становішча ў ім народа. Як і фота «Усяночная», яго трэба разглядаць дэталёва (эстэтычныя якасці тут даволі сьціплыя) і раздумляць над сюжэтам, над зьявай, якая за гэтым сюжэтам стаіць. Гэта кароткая навэла смутнага часу, зрэз быцьця, які адлюстроўвае нашае паніжэньне і нашу гісторыю.

Бягуць гады.
Так хутка.
І, як раней,
пакутуе
наш народ.

2003 г.

Успрыняцьце і разуменьне гэтай шэраговай, непрыкметнай фатаграфіі павінна (па законах фатаграфіі) павялічвацца з уплывам часу, бо тут якраз гэты час тыпалагічна адлюстраваны з праекцыяй на лёсы людзй.

(Фатаграфіі «Усяночная» Васіля Федасенкі і «Вялікдзень» невядомага аўтара апублікаваныя ў Сеціве).

ПРЫВІДЫ, КУМІРЫ І „АМОН”

У папярэдніх эсэ я ўжо пісаў, што ёсьць фатаграфіі, зьнятыя ў рэпартажнай манеры „інфармацыйна-эпічнага” кшталту, якія зьяўляюцца як бы тыпалягічным адбіткам рэчаіснасьці, зборнай ілюстрацыяй зьявы. Прытым яны могуць быць (і, як правіла, ёсьць) вельмі простыя, нават просталінейныя, і нават банальныя па сюжэту, але гавораць пра цэлую сфэру рэальнага жыцьця ў адным выяўленьні.

Увогуле (нагадваю, не стамляючыся), фатаграфія мае здольнасьць перадаць агульнае, эпоху, зьяву ў адным здымку, ці гэта маса людзей (успомнім „Савецкі Саюз” Карцье-Брэссона), ці аблічча аднаго чалавека, ці нават проста дэталь, фрагмэнт нечага характэрнага. Такая асаблівасьць фатаграфіі (як мы пераканаліся) рэалізуецца праз творчасьць фатографа.

Я падрыхтаваў для экспазыцыі чатыры простыя фатаграфіі такога кшталту, аб’яднаныя ў сэрыю пад назвай ***„Антыбеларускі рэжым”*** (разглядаем гэта як адзін творчы паказ) на тэмы камунізму, „пятай калёны”, паліцэйшчыны і быту.

Фота 1 – *„Прывід камунізму”*. Гледзячы на гэты здымак беларускага фотарэпарцёра ***Андрэя Лянкевіча***, у галаву прыходзіць вядомае выслоўе з Камуністычнага Маніфэсту XIX стагоддзя: „Прывід блукае па Эўропе – прывід камунізму”. З гэтага словаблудзтва пачынаўся камуністычны кашмар зданяў на кантыненце. Гэтым ён і скончыўся, толькі ўжо ў канкрэтным і камічным сэнсе.

Такая кабета, як на гэтым фота, ёсьць у шмат якіх гарадах былой савецкай імпэрыі: у Горадні і Віцебску, у Піцеры і Кіеве, у Маскве і нават у Тбілісі. Яна экзальтаваная, ходзіць са сьцягам СССР, крычыць „далой!” і, як правіла, пры гэтым моцна разьзяўляе рот (ёсьць здымкі такой назыўной кабеткі-здані з шырока адчыненым ротам).

Здань блукае па Эўропе, здань камунізму – тут на фота ўвасабленьне метафары праектантаў XIX стагоддзя, калі ад камуна-праектаў засталіся толькі прывіды.

Менскі варыянт метафары апрануты ва ўсё чырвонае, у чырвоным барэце, у чырвоным паліто, у чырвонай спадніцы і кофце, з чырвонай стужкай і сумкай, з чырвонай кветкай, у чырвонай абгортцы і з чырвоным сьцягам. Сымвал камунізму і сымвал прывіду.

Ёсьць некалькі фота гэтай канкрэтнай менскай кабеты-прывіду, зьнятай з чырвоным сьцягам у розных месцах горада. Памятаю яе на здымку непадалёк ад дому-муляжа 1-га зьезду РСДРП. Здань зьяўляецца там, адкуль яна вышла 113 гадоў таму.

Менская метафара вельмі вымоўная, і фатограф сфатаграфаваў яе ўдала. Здань блукае ў тумане на фоне чужароднай архітэктуры, якая нагадвае камуністычны палац Зьездаў у маскоўскім Крамлі – таксама здань пабудовы савецкага часу. Прывід у краіне прывідаў.

Фатаграфія 2 – *„Пятая калёна”* была зьмешчана ў газэце *„Свабода”* (мы экспануем скан з газэты). Па манеры здымкі гэта магло быць фота Сяргея Грыца. У цэлым (на першы погляд) фатаграфія пакідае камічнае ўражаньне. Рускія пажылыя кабеты з характэрнымі абліччамі апрануліся ў савецкую вайсковую форму бальшавікоў часоў 2-й Сусьветнай вайны, нацягнулі на галовы савецкія пілоткі і гарланяць лёзунгі пад партрэтам Лукашэнкі, які нясуць над сабой у нейкім камуністычным шэсьці. Вось і ўвесь сюжэт.

Уласна кажучы, гаварыць тут няма пра што: рэліктавыя людзі, рэліктавая сьвядомасьць учарашняга дня. Але ў сапраўднасьці – камічнага тут мала. Бо гэты агрэсіўны рэлікт ёсьць алегарычная пэрсаніфікацыя дзяржаўнай палітыкі антыбеларускага рэжыму, рэальная здань

(1)

(2)

мінулага, якая пераклікаецца з прывідам фота 1. Гэта рэжымны электарат, і сваю ідэалёгію рэжым чэрпае з узроўню думаньня гэтых пажылых, па руску „ряженых” кабет. Беларускае грамадзтва вымушанае цяпер слухаць і чуць нізкае і неразумнае, і жыць у даінтэлектуальных сэнтэнцыях пра „Скарыну ў Піцеры”, пра „вершы Быкава” ды пра неіснуючую „лінію Сталіна” – усё, што адпавядае разьвіцьцю электарата, паказанага на здымку.

Вядома ж, тут не камэдыя, а хутчэй – нейкая сатыра, фарсавая трагедыя народа (калі прыдумаць для зьявы такі адпаведны жанр). У гэтым сэнсе фота „Пятая калёна” ілюстратыўнавымоўнае і шмат кажа пра сытуацыю ў беларускім грамадзтве.

(3)

(4)

З аналягічным падыходам у тыпізацыі зьнята таксама **фота 3**, якое мы назвалі ***„У Менску без перамен”***. Аўтарам гэтага здымка, магчыма, зьяўляецца Ўладзімер Карміλкін. Але кажу гэта толькі на той падставе, што У. Карміλкін некалі мне яго прыслаў у Варшаву (здымак не падпісаны).

На пярэднім пляне ў цэнтры плошчы стаіць вярзіла амапавец і злосна-падазрона назірае за людзьмі (дзе кожны можа быць „враг”). Пісталет і наручнікі на поясе, рукавы закасаныя і кулакі вісяць на апушчаных, як плёткі, руках. Другі міліцыянер з відэакамэрай на плячы здымае людзей на плошчы. Поўная карцінака. Штодзённая, да якой прывыклі. Але як дакладна яна адлюстроўвае тое, што адбываецца цяпер, і ўжо даўно (здымак пачатку 2000-х гг.) існуе ў беларускім грамадзтве.

Найбольш цяжкае ўражаньне пакідае **фатаграфія 4** (аўтар ***Віктар Драчоў***, вядомы беларускі фотарэпарцёр). Умоўна я назваў бы гэтае фота ***„Як выбралі, так і жывем”***.

На здымку дзьве пажылыя вясковыя кабеты даўно пэнсійнага ўзросту сядзяць каля стала і аб нечым актыўна разважаюць зь нябачным субяседнікам (ён за кадрам). На покуці традыцыйны абраз у вышываным рушніку, а вышэй абраза, побач на сумежнай сьцяне, вялікі партрэт Лукашэнкі ў рамцы за шклом. Вось гэты партрэт, павешаны вышэй абраза (чытай – вышэй Бога) найбольш і здумляе.

Добра ведаючы наш народ праваслаўны, каталіцкі, вуніяцкі і пратэстанцкі, раблю выснову: тое, што відаць на здымку, у прынцыпе ня можа быць. Але, я бачу, – ёсьць. Можа, гэта нейкая невядомая мне паталёгія, якая перавярнула дагары нагамі нармальны сэнс і розум нашых людзей. У чым зьмест такой паталёгіі? Можа, у адыходзе ад таго, што сказана ў запаведзі: „Не ствары сабе куміра… не пакланяйся ім і не служы ім”. Калі ж кумір створаны, то Бога там ужо няма. Адбываецца зацямненьне розуму. Паводзіны і ацэнкі чалавека робяцца ірацыянальнымі, розум, лёгіка, здаровы сэнс – бясьсільныя перад залежнасьцю ад куміра.

Прыглядаючыся да гісторыі чалавецтва, заўважаем дзіўную акалічнасьць: людзі паддаваліся ірацыянальнаму ўплыву і йшлі за прымітывамі ды нягоднікамі кшталту Леніна, Сталіна, Гітлера, Мао, Напалеона, гатовыя былі забіваць іншых і забіцца самы за іхняе імя; і нішто – ніякія злачынствы, ніякія ахвяры і ніякая дурнота куміра – не адпрэчвала іх ад псіхічнай залежнасьці, што запаўняла пустэчу іхняй сацыяльнай прасторы.

Тым часам тых, што казалі „станьце свабоднымі, верце, будзьце сабой”, – адпраўлялі на крыж.

Мэханізм сацыяльнай псіхалёгіі тут зразумелы, але ў кожнага народа ён свой, бо зьвязаны з народнай гісторыяй. Магчыма, прыніжэньне Версалем (Версальскім мірам) кінула немцаў да фашыста Гітлера (вярнуць страчанае). Тым часам савецкі рабунак і зьдзек намэнклятурнай перабудовы пагнаў просты люд да „калгасьніка” Лукашэнкі (вярнуць старое). Гэта якраз абяцалі папулісты і куміры.

Праз нейкі час беларусы (як некалі немцы) павінны будуць, відаць, зрабіць высновы з сваёй гісторыі. Магчыма, шмат што забудзецца, зьнікне бяз роздуму (бо людзей адвучылі думаць гістарычнымі катэгорыямі). Але застануцца фатаграфіі гэтага цяжкага і, як шмат хто ацэньвае, – ганебнага часу, якія сьведчаць бывае лепш, чым тоўстыя манаграфіі, бо зразумелыя ўсім.

(Фрта 4 „Як выбралі, так і жывем” перазьнята з паліграфічнага выданьня „Кур’ер”.
Фота 1 „Прывід камунізму” ўзята з вольнага Сеціва)

54

ПАЛЯВАНЬНЕ НА ЛЮДЗЕЙ

За часы лукашысцкай акупацыі разьвіцьцё беларускай фатаграфіі (як і ўсіх галінаў мастацтва і жыцьця) ня зрушылася ў лепшы бок. І гэта нягледзячы на тое, што лічбавая аўтаматызацыя, распаўсюджаньне даступных аматарскіх камэраў і бяздумнасьць у падыходах зрабілі фатаграфаваньне масавым заняткам. І толькі. Уздым мастацкай фатаграфіі пры гэтым не пачаўся нідзе. Хутчэй наадварот.

Яно тлумачыцца тым, што мастацтва ствараюць не спажыўцы і не тэхнічныя магчымасьці, а мастакі, творчыя людзі. Аднак фотамастакоў у грамадзтве не пабольшала. Асабліва, калі ўлічыць, што антыбеларускі рэжым вядзе палітыку на памяншэньне іх колькасьці, і ўрэшце рэшт – на поўную ліквідацыю гэтай небясьпечнай для беларусафобнай улады творчай праслойкі людзей.

Тым ня менш вылучылася даволі прыкметная колькасьць фотарэпарцёраў, якія якраз сьвядома і мэтанакіравана адлюстроўваюць сутнасьць і міазмы акупацыйнага рэжыму.

З фотарэпартажаў, якія час ад часу зьяўляюцца ў Сеціве (бо беларускіх ілюстрацыйных выданьняў у падрэжымнай Беларусі ўжо не існуе) найбольш зьвяртаюць на сябе ўвагу асэнсаваныя фатаграфіі і цыклы ***Антона Матолькі***.

Тут я паказваю выбарачна тры фатаграфіі (трыпціх) зь яго выдатнай сэрыі здымкаў, на якіх адлюстраваны напад спэцслужбаў антыбеларускага рэжыму на людзей у Менску (так званае „паляваньне на падазроных”). Сутнасьць гэтага паляваньня ёсьць фірмовым дасягненьнем лукашысцкай дыктатуры ў змаганьні зь беларускім народам. Прынцып цёмнага наватарства просты, як кій. Банды спэцназаўцаў (часта пераапранутых у цывільнае) шнырацьпа вуліцах сярод тлуму людзей, вышукваюць „падазроных” (гэта значыць маладых, рашучых, зь беларускімі адзнакамі ў адзеньні, тых, хто гаворыць па-беларуску) і, падкраўшыся з тылу, хапаюць за горла, за галаву, валяць на брук, накідваюцца кучай, б’юць, урэшце – завалаківаюць у „хапун” і вязуць пад арышт.

Потым (пасьля зьбіцьця) гэтых людзей тут жа судзяць на 10-15 сутак ці абавязваюць заплаціць штраф за тое, што яны быццам бы „нецензурно выражались”. Прытым тут жа напагатове ёсьць двух-трох фальшывых „сьведкаў”-міліцыянтаў, якія быццам бы тое „нецэнзурнавыражэньне” чулі.

Паляваньні бываюць маштабныя, у межах усяе нацыі. Так, напрыклад, 22 чэрвеня 2011 г. па Беларусі схапілі 440 чалавек. Зь іх амаль палову – у Менску. Усё гэта робіцца незаконна і пад прыкрыцьцём улады.

Па асацыяцыі мне тое нагадвае чамусьці паляваньне драпежнікаў на чараду антылопаў у саване. Агульнага (ці арганізаванага) супраціўленьня гвалту ў натоўпе, практычна, не існуе (супраціўляюцца у асноўным тыя каго хапаюць).

(1)

(2)

(3)

Тут Антон Матолька вельмі дарэчна скарыстаў сучасныя магчымасьці фота-камэры, найперш – хуткасную сэрыйную здымку кадраў. Каля дзясятка здымкаў паказваюць пакрокава і падэтальна ўвесь крымінальны працэс нападу спэцбанды на чалавека (прытым камэрай схоплена характэрная міміка і псіхічны стан рэжымных крымінальнікаў ад ўлады).

Гэтая фота-сэрыя вельмі выразна паказвае тыповае і адметнае аблічча цёмнага рэжыму, уяўляе яго „візытную картачку" для будучага судовага працэсу над злачынцамі супраць Беларусі. Але найперш – гэта бліскучы творчы фотарэпартаж, дзе тыпізацыя выяўлена ўжо самым падыходам і рэпарцёрскім адборам фатографа з камэрай, якая была яму тут паслухмянай, хуткай і адпаведнай.

(Фатаграфіі, якія мы экспануем, выбраныя з вольнага беларускага Сеціва.)

(1)

ВІЛЬНЯ, ВІЛЬНЯ!

Наш агляд добрых фатаграфіяў дасягае завяршэньня. Вернемся да таго, з чаго пачалі – да найвялікшага беларускага фатографа ***Яна Булгака***, і канкрэтна да ягоных фатаграфіяў Вільні.

Перад намі адзін з паэтычных здымкаў: вуліца старой Вільні ў ранішняй смузе **(фота 1).** Тут выдатна скарыстаныя лінейная і паветраная пэрспэктывы, кантравы яркі сонечны сьвет, які прабіваецца праз туман і смугу, рытм вулічных ліхтароў, тэкстура бруку, дзьве фігуры ўдалечыні вуліцы. Горад дыхае. Колькі разоў я бачыў такое ў нашай Вільні. Здаецца, чуеш спэцыфічны віленскі пах дыму ад каменнага вугалю, якога віленчукі падсыпалі ў печы (асабліва зімой). Раней такі пах быў заўсёды на вакзале, дзе чмыхалі прыгажуны паравозы на чырвоных колах з чырвонымі шатунамі, што рухаліся, нібы жывыя. І яшчэ – гэтак пахла старая Вільня. Можа каму казытала нос, а мне, як пісаў расеяц, – быў „дым Айчыны салодкі і прыемны".

І цяпер наша Вільня такая ж, толькі страціўся сталічны дух, і бруку таго, што на фота, тут ужо няма (часовыя гаспадары гораду закаталі асфальтам) і сьцены нанова пафарбавалі. Але сонца гэтак жа сьвеціць.

Дадам, што настрой фота выразна аптымістычны. Дасягаецца гэта проста – дастаткова здымаць нараніцы. Эмульсія добра перадае раняшняе сьвятло і сьветлы пачатак дня. Вечарам выяўляецца іншы настрой. І гучыць на патэфоне мэлёдыя журбы...

Загучэў стары факстрот.
Ах, Вільня! Вільня прад вайной!..
Кудысьці „чорна Ядзя"
па вуліцы прайшла.
Ці жыве яна яшчэ?
Дзе-небудзь.

1987 г.

У Булгака амаль што няма здымкаў выпадковых. Да кожнага ён рыхтаваўся, выбіраў дзень, надвор'е, сьвятло, і потым фатаграфаваў тое, што хацеў (і, што істотна, – атрымліваў, што хацеў). Гэта прыкмета майстэрства (калі фатограф ня йдзе ўсьлед за камэрай).

Другі здымак, які мы экспануем, – гэта зборны вобраз Вільні – горада гарадоў, аднаго з найпрыгажэйшых на сьвеце **(фота 2)**. Дасканалае фота, прыгожа выбраная кампазыцыя; панарама і пэрспэктыва, „сьціснутая" тэлеаб'ектывам, хораша танальна разьдзелена на два пляны (пярэднія вежы, франтоны – і фон забудовы). Гэта зборны вобраз места, канцэнтрацыя Вільні ў адным кадры, гледзячы на які хочацца ўсклікнуць, як некалі наш выбітны паэт ***Ўладзімер Жылка*** сказаў: „О, Вільня, крывіцкая Мэкка!"

І праўда – усе шляхі вялі ў Вільню. Яно адлюстравана і ў песьнях, і ў выслоўях: „Працуй пільна – будзе табе Вільня". А калі яблык быў надта кіслы, дык усклікалі: „А ёй, аж Вільня відаць!" Ці калі нешта ня так, то маглі сказаць: „Жулік ты (ён) віленскі". І калі што, то таксама адразу ў Вільню: да лекара, купіць, прадаць, дастаць, сьвету пабачыць. Можна было, вядома, – і ў Лідзе ці Ашмяне. Але што тая Ліда... А Вільня... О, Вільня! Усё гэта я чуў яшчэ ў 50-х у пару дзяцінства.

(2)

О, Вільня! Як жывіш Ты маё сэрца.
У час спатканьня іду на пляц.
Вось мур,
Дзе апошні позірк Каліноўскага.
Доўга гляджу,
Каб панесьці з сабой у душы.

1986 г.

Цяпер перамяніліся наш Космас і ўлоньне і сталася так, як не прысьнілася б нават у страшным сьне. Там, дзе ніколі не было мяжы (і не магло быць), праклалі мяжу, і нікому невядомы народ узяў даўняе наша імя, і, атрымаўшы грошы з Захаду, пабудаваў на мяжы высокі жалезны плот па жывому целу людзей і нашай зямлі (Савецкі Саюз да таго не дадумаўся).

Вільня дыхае ў фатаграфіях Яна Булгака. Дыхае Беларусяй і мінулым часам Вялікага Княства. Вільня ў фатаграфіях Булгака – гэта ня толькі старое места, ня толькі горад, але яшчэ і музыка, музыка даўняга сьвету, якая гучыць.

Бачу мокры брук праз вакно,
Адпрасаваны падковамі коней
І ступенямі продкаў.
Бачу чырвоныя камяні.
Стагоддзі хлістаў па іх дождж
І бег струмень
Ад Вострай Брамы аж да Катэдры.
Стагоддзямі цёк струмень людзкі...
Прайду і я гэты шлях, як рытуал,
Памятаючы пра ўсё.

1984 г.

(Фота Я. Булгака №1 і №2 узяты з вольнага Сеціва.)

СЬВІТАНЬНЕ АЙЧЫНЫ

Мінуў год – пяцьдзесят два тыдні плюс яшчэ дваццаць дзён. Я пракамэнтаваў 55 тэмаў і напісаў 55 эсэ пра добрую фатаграфію. На завяршэньне мне хацелася б выказацца на вольную тэму і ўспомніць сваё.

Чым бы я ні займаўся, фотаапарат быў заўсёды са мной, і калі траплялася нешта вартае ўвагі – здымаў. Ад гэтай прывычкі я не адмовіўся і цяпер, хоць сур'ёзна займацца творчасьцю не выпадае. Палітычныя, партыйныя справы і адраджэнская праца займаюць ня тое што ўвесь час, – яны запаўняюць усё жыцьцё, за якое я ўдзячны Богу.

Да пачатку палітычнай дзейнасьці (стварэньня БНФ) у мяне сабралася каля 50 тысячаў нэгатываў, некалькі кніг па мастацтву й культуры (у рукапісах і чарнавіках), матэрыялы (якія, мяркую, ужо загінулі) па археалагічных раскопках Менска і мястэчак. Тое што засталося, зразумела, хутчэй за ўсё таксама загіне (а што не загіне – зьнішчаць). У нашым грамадзтве гэта звыклая зьява пры ўсіх рэжымах і акупацыях. Да зьнішчэньня культуры і даробку жыцьця трэба быць псіхалагічна падрыхтаваным, бо пэрманэнтная вайна з ардой – йдзе ўжо не на межах, яна ўнутры нас самых з таго часу як упусьцілі вандроўнікаў у свой дом.

Ці шкода страціць творчы набытак сваёй працы? Шкода, вядома, але прымаю, як лёс, бо 20 гадоў таму быў зроблены выбар жыцьця – за незалежнасьць. Зьявіўся шанц. І яго трэба было скарыстаць. Займацца палітычнай барацьбой, змагацца з камуна-маскоўшчынай і заставацца ў навуцы, у археалёгіі, у мастацтве, у творчасьці – было немагчыма. Тут альбо – альбо. Напісаныя і падрыхтаваныя кнігі, манаграфіі, дасьледваньні, фатаграфіі, вершы, творчасьць – усё было кінута, не азіраючыся, безаглядна. Бо калі б азірнуўся – ператварыўся б у „солевы слуп".

Цяпер жа шкадоба ня тое, што выглядала б сьмешнай, яна была б несправядлівай. „Ты зрабіў выбар, – сказаў бы мне Сьветлы Анёл, – вы дасягнулі чаго хацелі – незалежнасьці Беларусі. Чаго ж ты шкадуеш?"

Не шкадую. Толькі трошкі душа шчыміць. Сапраўды, ацэньваю ўсё, як на вайне, дзе страты непазьбежныя. Той, хто ступіў на шлях барацьбы з маскоўскай ардой за волю Беларусі, той павінен ведаць і памятаць, што арда, помсьцячы, будзе нішчыць усё. Няма той ілжы, якой бы яна не прыдумала. І дзе б ты што ні стварыў, нават надзвычайнае, – ўсё будуць ацэньваць і глуміць з улікам твайго палітычнага выбару, пакуль будзе існаваць арда. Трэба разьвітацца з ілюзіямі, каб захаваць спакой духа і ня збочыць з дарогі, бо наперадзе – перамога.

Мне прыслалі некалькі „сканаў" з маіх патаптаных фотаальбомаў, якія сябры паднялі з падлогі пасьля аднаго з гэбоўскіх пагромаў майго дому ў мілай Радзіме. Некаторыя сканаваныя фатаграфіі, праўда, не ўмясьціліся ў аматарскі сканэр і перазьнятыя з абрэзам і перакосам. Але падаю іх тут, як ёсьць. (Нават у гэтым выяўляецца нейкі зьмест.)

Першая сэрыя з чатырох здымкаў пасьвечана старому Менску. Тут была задача – адлюстраваць выгляд і архітэктуру старога горада. Стары Менск я здымаў у 60 – 70-х гадах метадычна і пасьлядоўна. Я стараўся зьняць гістарычную забудову, каб у выпадку, калі саветы яе зьнішчаць, потым лягчэй было б горад аднаўляць (тое, што гэтае „потым" настане, я ніколі не сумняваўся). Стары Менск я здымаў пры любой магчымасьці ва ўсе поры года (у тым ліку і ноччу).

Фота 1 і **2** зьнятыя ў 1965 годзе камэрай *„Іскра-2"* (6х6, аб'ектыў *„Індустар-58")*. **Фота 3**, зьнятае ў гэтым жа годзе камэрай *„Фотакор" (9х12*, аб'ектыў *„Ортогоз").* Фатаграфіі дагэтуль не друкаваліся.

(1)

(2)

На першым здымку зьлева вуліца Няміга і забудова пры ёй, справа – вуліца Ракаўская (за саветамі – Астроўскага). З правага краю здымка крышку відаць агарожы Пятрапаўлаўскай царквы (адзіны будынак, які цяпер застаўся).

Я ўжо пісаў у сваіх ранейшых эсэ, што зьнішчэньне гістарычнай забудовы Нямігі адбылося масава ў 1972-74 гг. па ініцыятыве і загаду тадышняга першага сакратара ЦК КПБ (КПСС) П. Машэрава. Цяпер з таго, што відаць на здымку **1**, не засталося нічога. На гэтым месцы пустка – праезная шырокая дарога (вуліца). Пры існуючым антыбеларускім рэжыме тут зьнішчылі нават падмуркі старых пабудоў.

Калі мы спусьцімся ўніз і станем насупраць развілкі Нямігі і Ракаўскай, то ўбачым тое, што зьнята на **фота 2.** Па цэнтры – двухпавярховы дом пачатку XIX стагоддзя (клясыцызм), убудаваны ў канфігурацыю вулічнай разьвілкі. На першым паверсе гэтага дома была крама, дзе прадавалі паляўнічую зброю (стрэльбы, порах, набоі і г. д.). З боку Нямігі ў гэтым доме была крама, дзе прадаваліся мужчынскія сарочкі (кашулі) і гальштукі. Зьлева, каля фатографа (ад месца здымкі) была збройная майстэрня, дзе можна было адрамантаваць стрэльбу (а з дзядзькам, што рамантаваў, можна бало добра пагаварыць пра ўсе сістэмы паляўнічага аружжа, прытым, калі адстаўнікоў-кліентаў не было, – то па-беларуску; гэта я ўспамінаю так, для ўяўленьня быту).

(3)

(4)

Фота 3 – гэта дворык на рагу вуліцы Койданаўскай і Фэліцыянскай (пры саветах „Рэвалюцыйнай" і „Камсамольскай"). Двор быў зачынены (замкнуты), з адным арачным праходам ад вуліцы Койданаўскай, з галерэяй па пэрыметру на ўзроўні 2-га паверху і з перакідным мастком праз двор паміж блёкамі. Папярэдняе дасьледваньне дазволіла датаваць пабудову канцом *XVIII–пачаткам XIX стагоддзя*.

Яшчэ пры саветах (пачатак 1990-х) стары дворык пачалі разбураць (зьнішчылі галерэю, масток, усходнюю сьцяну). Фізічнага часу на ўратаваньне і змаганьне за гэтую архітэктуру ў мяне ўжо тады не засталося (ішло галоўнае змаганьне – за незалежнасьць і свабоду). Пабудову моцна папсавалі (на сёньняшні дзень яна, магчыма, ужо не існуе).

Калі не існуе – значыць зьдзейсьнена злачынства супроць культуры. Там, дзе адбывалася вынішчэньне гістарычнай архітэктуры ў рэчышчы агульнай палітыкі этнацыду, там ёсьць сэнс аднаўляць яе потым па архітэктурных абмерах, малюнках і фатаграфіях, хоць ў рэстаўрацыі такі мэтад лічыцца нядобрым. Але калі нішчыцель разбурыў, зьнішчыў усё, – мы ня будзем сядзець на руінах і жыць успамінамі, шкадуючы сябе. Вольныя разумныя беларусы ўсё адновяць, ўсё растлумачаць і ўсё адбудуюць нават калі ад гістарычнага будынка застанецца адзін толькі камень.

Вядома, дух гісторыі ў такім выпадку ўжо не адновіш, але вяртаецца кампазыцыя архітэктурнай прасторы, архітэктурны сілуэт горада і агульны вобраз архітэктуры, якія часткова кампэнсуюць страты. Гэта, як пратэз страчанай на вайне часткі цела. Рабіць такое будзе неабходна. (Аднаўленьне старой Варшавы, Гданьска, шэрагу зьнішчаных нямецкіх гарадоў пацьвярджае такую неабходнасьць). Разбуральнікі і нішчыцелі страляюць у будучыню і таму, на жаль, ня кожны сучасьнік адчувае народны боль.

Пра гэтае маё перакананьне я пісаў яшчэ ў 1985 г. у кніжцы пра стары Менск – *„Рэха даўняга часу"*, – якую аздобіў сваімі аўтарскімі фатаграфіямі. У 1978 годзе, калі мы з археолагам Валянцінам Собалем праводзілі першае ў гісторыі археалягічнае дасьледваньне Верхняга горада ў Менску, тады, раскапаўшы падмуркі зьнішчаных помнікаў архітэктуры, – ратушы, кляштара Бенедыктынак, царквы Сьвятога Духа, – я казаў нашым маладым археолагам, менскім школьнікам, што ўсе гэтыя разбураныя помнікі будуць адноўленыя і адбудаваныя гэтак жа, як і ўся наша Бацькаўшчына, і што яны, маладыя, стануць гэтаму сьведкамі.

Дык жа і сталася! Ёсьць і ратуша, і Катэдра, ёсьць і Бацькаўшчына.

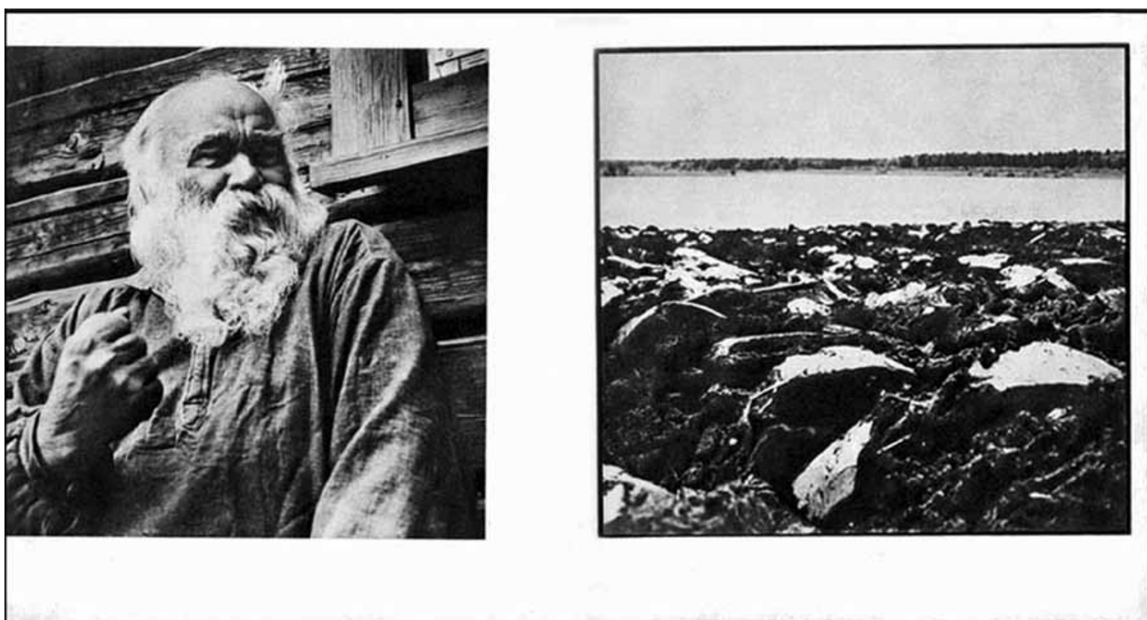
Будзе аднаўлена і Сьвятадухаўка. Зь ёй зьвязаная вялікая (найважнейшая для мяне) сымволіка. (Але пра гэта пасьля адбудовы.) Будзе адноўлены і „Дамініканец" (узарвалі ў 1950-м), і „Бенедыктынкі" (узарвалі ў 1961-м), і ўся наша Беларусь, і ня толькі культура, але ўся наша культурная цывілізацыя будзе адбудаваная. Нават калі для гэтага спатрэбяцца пакаленьні – мы будзем адбудоўваць наш страчаны храм.

Здымак 4 – гэта рэпрадукцыя (скан) з майго фотаальбома **„Мінск"**. – *Мінск, выдавецтва „Беларусь", 1968 г.*

Кніжны паліграфічны друк у 60-х гадах у СССР быў нядобры. Але, тым ня менш, агульны настрой фатаграфіі захаваўся. Мяне тут зацікавіў вячэрні сонечны адсьвет на менскім бруку. Я шукаў тады эстэтычны вобраз новага пасьляваеннага Менска і не хацеў паўтараць савецкія шаблоны. Дарэчы, зьняты гэты здымак у 1965 г. выпадкова, прымітыўнай камэрай *„Любіцель-2" (6х6)* (якраз нічога пад рукой на той момант не знайшлося) зь вельмі неякасным аб'ектывам. Кажу пра гэта дзеля таго, што моцна пастараўшыся, часам можна было нешта выцягнуць і з гэтай камэры (але лепш было ёй не здымаць). На фота цяперашняя плошча Каліноўскага (тая, якую моладзь перайменавала ў 2006 г.).

(5)

Нeяк, нiбыта памiж справай, у мяне аддрукавалася пяць кнiжак па фатаграфii. Два фотаальбомы выйшлi яшчэ за саветамi – *„Мiнск" (1968)* i *„Браслаўшчына" (1970).* За мяжой я зьмянiў жанр. Гэта былi ўжо ня „чыстыя" фотаальбомы, а сымбiёз – злучэньне фатаграфii i паэзii, камэры i пяра. (Здаецца нiхто яшчэ такога не рабiў, каб было творчае самавыяўленьне адной асобы ў сымбiёзе паэзii i фатаграфii.) Такiмi фота-верша-кнiгамi ёсьць *„Глёрыя Патрыя" (2000), „Дарога" (2007),* i *„Вялiкае Княства" (2005).* Сам зьдзiўляюся, як гэта ў палiтычнай кругаверцi ўдалося iх выдаць.



(6)

(7)

(5)

(9)

Будучы ў асьпірантуры і потым, займаючыся мастацтвазнаўствам і археалёгіяй, я шмат здымаў у міжчасьсі якраз з прыцэлам на стварэньне такіх кніг фота-вершаў (вершы пісаліся самы сабой, фота здымаў пад вершы; але здаралася і наадварот; потым стварыўся нават жанр ці, дакладней, тып верша – „фатаграфія"). На жаль, часовае растаньне з Радзімай не дазволіла мне гэтыя фота напоўніцу скарыстаць (амаль усё засталася ў Менску ў нэгатывах). Вершыальбомы я ўжо кампанаваў з таго, што было пад рукой, што было некалі аддрукавана (нават у кантрольных здымках) і г.д. Палітыка навучыла мяне гнаць коней, пакуль бягуць, і галоўнаму дэвізу: „рабі сёньня!" (Дадам: бо ніхто ня ведае, акрамя Госпада, што стане заўтра.)

Напачатку прапаную паглядзець некалькі разваротаў з *„Браслаўшчыны"*. Арыгіналаў фота ў мяне з сабой няма. Тут экспануюцца сканэры з паліграфічных выяваў (старонак) старога альбома.

Фота 5 – гэта панарама Браслаўшчыны на стыку азёраў Снуды (зьлева) і Струста (справа). Тут зазначу, што гэты здымак (важны для ўяўленьня пра Браслаўшчыну) удалося ўратаваць цудам, загаварыўшы так званага „геацэнзара". Панарамы такога роду не прапускалі ў друк.

Сьціраюцца словы
і даты,
І толькі карціны Айчыны
У памяці маёй
жывуць.

2007 г.

На **развароце 6** стары браслаўскі рыбак – „Дзед Ваявода" (97 гадоў) і сьвежая ральля перад Дрывятамі.

Кожнае фота мае сваю гісторыю, часам пакутную, часам камічную. Зь дзедам якраз была сьмешная гісторыя.

– Слухай, Ваявода, панімаеш, што ты ўсё ходзіш, панімаеш? – загаварыў неяк (можа, ад гарачыні) начальнік Браслаўскай міліцыі.

– Хаджу, а што?

– Што, што? Табе ўжо скора сто гадоў. Ты ж мог Леніна бачыць. У газэце надрукавалі б, прэмію далі б.

Праз нейкі час зьявіліся чуткі, што Ваявода Леніна бачыў. Дзеда запрасілі ў школу выступіць перад піянэрамі. Ён выступіў. І пайшло-паехала. Дзед асьмялеў, і неўзабаве яго запрасілі ў Віцебск на тэлебачаньне. Ён і там не разгубіўся.

Тады з абкама пазванілі ў Браслаўскі райкам 1-му сакратару і далі прачухонца (Ваявода пажаліўся). Што вы, маўляў, там сьпіце ў шапку, ідэалёгія кульгае. Такі чалавек у вас жыве, а вы нуль увагі, хату няма чым сагрэць, брыкет не завезьлі! „Имейте в виду!" – прыгразілі зь Віцебску.

Сакратар райкама „всё понял" і тут жа аддаў распараджэньні. Дзед зажыў.

Але самае камічнае было потым. Слава „ленінца" пашыралася, расла, пачалі вадзіць да яго экскурсіі піянэраў і школьнікаў. І тады выклікае 1-ы сакратар райкама (па прозьвішчу Лысы) начальніка міліцыі і кажа: „Обеспечить Воеводу транспортом". Словам, загадалі міліцыянеру вазіць дзеда на спатканьні з піянэрамі-школьнікамі. Міліцыянер (аўтар „ленінскай ідэі") лаецца і вязе, вязе і лаецца. „Што ты, туды-т тваю растакую!" – крычыць на дзеда. „Ну ты, давай вязі, – кажа Ваявода гэтак упэўнена, – я не дарма Леніна бачыў".

На здымку якраз відаць, як дзед энэргічна крутнуў галавой і махае кулаком. Гэта ён, кажучы „марской” мовай, сама што „травіць” мне пра Леніна з Троцкім.

Заканчваючы пра дзеда, яшчэ ўдакладню. Сакратар райкама цудоўна ведаў, што „пра Леніна” – гэта лухта (ён і мне пра гэта асьцярожна намякнуў). Але як выраблены апаратчык сакратар разумеў: міф пушчаны, і разбурыць яго ўжо было немагчыма (гэта каштавала б яму кар’еры). Словам, усе ўсё ведалі і бавіліся ў міфалёгію.

От так дзед Ваявода, абвёў вакол пальца ўсё камуністычнае начальства і прымусіў скакаць. Казалі, як Дзень рыбака (раённае сьвята), то дзед ішоў і адразу сядаў у прэзыдыюм. Насамі круцілі, але ніхто й ня пікнуў (ганаровы чалавек, маўляў, куды дзенешся).

На развароце побач з партрэтам дзеда Ваяводы шчымлівая (як мне падаецца) фатаграфія ўзаранага ля возера поля. Калі ня ведаць, што дзед разыгрывае „ленінца”, то скампанавана нядрэнна (макет рабіў Васіль Шаранговіч).

Узгорак чарнее. Ральля.
Неба шарэе.
Ружовы прасьвет.
Далёка вароны крычаць.

2001 г.

На **фатаграфіі 7** зьнятая старасьвецкая студня ў Браславе. Апушчанасьць, рэзгільле, хлам, запусьценьне вакол лезла ў кадр, і немагчыма было даць рады, каб дасканала выявіць старадаўняе хараство гэтай пабудовы. Прышлося папрацаваць у пазытыўным працэсе. „Студня” вырабленая мэтадам сумяшчэньня салярызацыі з барэльефам. (На той час я лічыў, што сам гэты мэтад сумяшчэньня прыдумаў). І праўда, такой тэхнікі мне не даводзілася тады бачыць. Звычайна рабілі псэўдасаларызацыю з агульнай засьветкай. Я рабіў паўторны друк пасьля праяўкі ліста з таго ж нэгатыва, ссунуўшы контуры для эфэкту барэльефа.

У выніку атрымліваецца выява, падобная на ізагелію з 4-х кантратыпаў, але адначасна з захаваньнем паўтаноў у пэўных месцах і сумяшчэньнем нэгатыва з пазытывам. Буяньне і запусьценьне ператварылася ў эстэтычны графічны малюнак лістоты. І ўвогуле, уся фатаграфія „сабралася” ў танальна завершаны ліст.

Ну, вядома ж, савецкія ўлады потым гэтую студню разбурылі („зачем это старье”). Энтузіясты зьбіраліся адбудаваць. Але дакладна ня ведаю, ці што ўдалося. Гэтая карціна ў чужыне сагравае душу.

Пад ветрам гайдаецца
лісьце чужое.
Праз шыбы відаць мне
У мроях далёка
Мой клён пад маім вакном,
І студня з цыновым вядром
(О, Божа, – як любае мне!).
Сьцісну я голаў рукамі
І дзень
праміне
ў чужыне.

2001 г.

У 1982 годзе студня выклікала іншыя асацыяцыі і карціны, якія здаваліся вечнымі. Студня ў мастацтве – гэта сымвал, адкуль чэрпаем усё.

Дождж асеньні церушыцца –
Вяла-вяла.
Кроплі віснуць –
Вішні-гольле,
Гулка падаюць на дно.
Заімшэлай студні люстра
Адбівае часу дні.
А ў вакенцы тварык ветлы
Усьміхаецца з-за шыбаў
У вясковай цішыні.

1982 г.

Панарама 8 – гэта ***„Сьвітаньне над Дрывятамі”***, сьвітаньне Айчыны. „Сьвітаньне...” – адзін з „праграмных” здымкаў, які перадае адчуваньне Браслаўшчыны (гэтак жа, як і панарама № 5), той Браслаўшчыны, якую я бачыў. Сьвітанак ужо настаў, і птушка яго вітае.

Фатаграфія мае сваю фактуру рэчаіснасьці, якую можна апісаць.

На раніцы вецер халодны.
Азёрныя хвалі бягуць
на драўляны памост.
Віснуць хмары над шэрай вадой.
Адляцела за бераг блакітнае лета.
Жаласна чайкі крычаць.
Над самотнаю лодкай маёй.

1984 г.

У гэтае фота, акрамя непасрэднага адлюстраваньня, мне хацелася ўкласьці пэўны асацыятыўны падтэкст (другі плян). Шэрая гама адбітка тут у такім разе абавязковая. Інакш зьнікае раніца і асэнсаваньне падтэксту, якое не выяўляецца дакладным словам.

Раз у тысячу год прылятае сінічка
Да сіняга мора
І пробуе дзюбкай марскую ваду.
Калі сінічка вып’е ўсё мора,
Пройдзе адно імгненьне вечнасьці.

1981 г.

Фатаграфія мае элемэнты салярызацыі дзеля ўзмацненьня „сьвітальнага” эфэкту. Але тэхніка тут традыцыйная, толькі друк адбываўся на праяўленую паперу. Усе фатаграфіі сэрыі „Браслаўшчына” *(№№5-8)* зроблены былі ў арыгінале на фармат нэгатыва 6х6 камэрай *„Салют”.*

(10)

„Партрэт бабулі" (сканаваны з паліграфічнай копіі) надрукаваны ў кнізе фотавершаў ***„Глёрыя Патрыя"*** і зроблены якраз у тэхніцы псэўдасалярызацыі **(фота 9)**. Гэта эстэтычны кампраміс у бок прыгожай формы. Натуральная фатаграфія (нэг. 24х36; 1961 г.) выяўляе вельмі жывы, прывабны тыпаж і вобраз добрай душы. Але і па сьвятлу, і па абстаноўцы (фон і інш.) фота выглядала даволі звычайным, выпадковым.

Апрацоўка ў тэхніцы псэўдасалярызацыі дала магчымасьць выявіць кідкую прыгожую форму, графічна апрацаваць дэталі. Жывое (непасрэднае) успрыняцьце вобраза тут ў значнай ступені зьменшала (як пры любым графічным абагульненьні), але ўзамен зьявіўся пэўны графічны манумэнталізм. На такой трактоўцы вобразу я і спыніўся. Мне хацелася фармальна ўзвысіць гэты вобраз.

Бабуля пайшла назаўсёды.
Засталася яе качарэжка
Адна ў куточку.

2002 г.

Фатаграфія ***„Суботнікі. Зімовы вечар"*** **(Фота 10)** зьнята ў 1959 годзе аматарскай камэрай „Смена" з аб'ектывам Трыплет-22, 1: 4,5/40 мм. Гэты здымак цяпер сканаваны мной з адбітка 12х18, зробленага ў той далёкі час. Дыяфрагма пры здымцы была ня меншая за 1: 5,6 і вытрымка ня больш 1/50. Усё гэта я падаю, каб зьвярнуць увагу на рэзкасьць адбітка ад краю да краю. Трыплеты на вузкастужкавых аматарскіх камэрах „Смена", „Вілія" (выпускаліся ў Беларусі) і іншых мелі якраз (у адрозьнене ад мадыфікацыі гэтага аб'ектыва на фармат 6х6) неблагую якасьць. Гэтымі прымітыўнымі фотаапаратамі (з абмежаванымі магчымасьцямі) можна было, аднак, рабіць часам адносна якасныя нэгатывы і адпаведна – фатаграфіі.

На здымку адлюстравана мая Бацькаўшчына часоў юнацтва. Аб'ектыўнае тут тое, што гэта краявід Айчыны, далёкі вобраз Беларусі.

У выяве гэтай фатаграфіі няма дакладных часовых каардынатаў. Дату здымкі можна ўяўляць ледзь ні ад пачатку існаваньня фатаграфіі. І тым ня менш, калі я цяпер паказваў фота равесьнікам, яны казалі, што гэта зьнята ў 50-60-я гады, бо адчуваецца дух таго часу. Падобна выказваліся людзі іншага пакаленьня – народжаныя ў 70-80-х, успрымаючы тут дух мінуласьці і даўняй пары („недзе сярэдзіна ХХ-га стагоддзя").

Чаму ўзьнікае такое адчуваньне і ўспрыняцьце ў „вечным" і візуальна не датаваным пэйзажы? Мяркую, што тут тая ж, ня раз адзначаная намі, магія фатаграфіі мінулага часу. Але што да вызначэньня гэтага часу, то гадзіньнікам, мерай і компасам яго ёсьць сьведамае (альбо падсьведамае) успрыняцьце і разуменьне стылю і тэхнічнага вобразу фатаграфічнай выявы ў розныя пэрыяды гістарычнага разьвіцьця. Стыль і тэхнічны вобраз фатаграфіі выклікаюць рацыянальнае абгрунтаваньне пэрыяду адлюстраваньня рэчаіснасьці. Магія мінулага часу (ці спыненага імгненьня) ёсьць ірацыянальная існасьць, якую цяжка сфармуляваць „рацыё", але яна існуе, бо мы яе адчуваем (і ведаем ужо зьмест такога адчуваньня, пра што мы пісалі раней). Гэтым, найперш, робіцца прыцягальнай для нас даўняя фатаграфія.

Фота „Суботнікі. Зімовы вечар" ня змушана выклікае настальгічную мэдытацыю, магчымасьць „уваходжаньня" ў карціну, якая здаецца часам нібы чорна-белы сон.

У моры шэрасьці і чужыны
Успамажэньне дае
Толькі Айчына,
Сьветлы вобраз яе ў душы
І найвялікшы Бог.

2002 г.

(Фота 11). Нью-Ёрк цікавы для фотамастацтва сваёй архітэктурай і тыпамі на вуліцах, сацыяльным сваім абліччам. Часам я здымаў Нью-Ёрк і ягоныя тыпажы, але ня меў з гэтага ніякага творчага задавальненьня. Сацыяльная экзотыка і непадобнасьць запаўняе ўсё, сама лезе ў кожны кадр, і адшукаць тут нейкія высокія ідэалы, нейкае станоўчае характво цяжка. А калі што і знойдзеш, то яно выглядае нетыповым і надта ж чужым.

Ужо некалькі гадоў я ўвогуле не здымаю сацыяльны Нью-Ёрк. Ня бачу творчага сэнсу. За зьнешняй кідкасьцю і фантасмагорыяй тыпаў – надзвычай прымітыўнае і нялёгкае жыцьцё: праца, грошы, страхоўка, „бенефіты", „сэйлы"... Відаць, трэба быць амэрыканцам, каб у гэта ўжыцца і ў гэтым тварыць. Амэрыканцы ж тут пачуваюцца добра, любяць сваю Амэрыку, і я разумею іх.

Жабрак папрасіў на Брадвэі.
„Нават у яго – вольная Бацькаўшчына", –
Падумаў я.

1999 г.

Тым часам Брадвэй, і ўвогуле праспэкты Мангэттана, я здымаў часта, але не спэцыяльна, а так, „па ходу", бо добрая камэра заўсёды была ў кішэні. Некаторыя здымкі я зьмясьціў у фотаверша-кнізе *„Дарога"*. Сярод іх ***„Брадвэй у суботні дзень"*** **(фота 11)**.

Фота зьнятае кампактным „Алімпусам Ікс А" з добрым „Зуйк'ам". Тут усё звыклае. Звыклыя пешаходы, звыклая субота, звыклы Брадвэй. На здымку простая Амэрыка, людзі, якія ў выходны дзень нешта купляюць (ходзяць па „сэйлах", робяць „шапінг"). Зьлева латок са сьцяжком. Спрытныя хлопцы прадаюць скураныя рамяні па два даляры (гэта ў 5-10 разоў таней). Некаторыя з тлуму „задумаліся": купіць ці не купіць? Вось і ўвесь сюжэт. Бытавая карцінка з жыцьця вуліцы. У прынцыпе мяне задавальняе гэтая фатаграфія, бо (ізноў жа падкрэсьліваю) вельмі важна змагчы выявіць тыповае ў адным кадры (разумеючы, вядома, што ступень тыпізацыі можа быць рознай).

(Дарэчы, сьмецьце на вуліцах – даўняя асаблівасьць шматэтнічнага Нью-Ёрка. Службы ачысткі горада не спраўляюцца, бо сьмецяць пад ногі, практычна, усе і ўсюды. Тое самае цяпер сталася ў сталіцах лібэральнай Эўропы, якія перапоўніліся людзьмі зь іншых кантынентаў, дзе парадак, чысьціня і гігіена не зьяўляюцца часткай культуры.)

„Акіян". У 2002 годзе цёмным халодным зімовым днём, далёка ад Нью-Ёрка я апынуўся на беразе Атлянтычнага акіяна. Дзьмуў золкі вецер. Над самым гарызонтам у нізкіх чорна-шэрых аблоках адсьвечываў вузкі прасьвет. Мерзнучы, я дачакаўся, калі сьветласьць наблізіцца, і зрабіў гэты кадр **(фота 12)** сваім кішэнным „Алімпусам", думаючы, што там, за хмарамі і не-

LEATHER
BELTS
$ 2.
Payless
Shoe
Source
sbarro

(11)

(12)

баспадам, дзе кропкай за гарызонтам зьнікае марскі карабель, ужо віднеецца ў небе, жыве Беларусь. (Дарэчы, гэта кадр зьняты на каляровую стужку – тут стан прыроды, калі колеры амаль зьнікаюць, застаюцца нюансы).

Там зыходзіцца неба з вадой,
Набягаюць халодныя хвалі.
Дзе ты, мая найлепшая?
Не магу адарваці вачэй
Ад ружовай палоскі зары.

2002 г.

Нью-Ёрк, 2010 г.

ПАКАЗЬНІК ПРОЗЬВІШЧАЎ

А, Б, В

Г, Д, ДЗ, ДЖ, Е, Ё, Ж, З, І

К, Л, М, Н

О, П, Р, С, Т

У, Ф, Х, Ц, Ч, Ш, Ы, Э, Ю, Я

ЗЬМЕСТ

ГАРАДЗЕНСКАЯ БІБЛІЯТЭКА – выдавецкая ініцыятыва, заснаваная ў 2006 годзе з мэтай дакумэнтацыі і прасоўваньня культурнага і гістарычнага даробку гарадзенцаў, а таксама папулярызацыі ведаў пра сярэднявечную, навачасную, міжваенную і паваенную гісторыю Гародні як істотнага элемэнта эўрапейскай спадчыны. ГАРАДЗЕНСКАЯ БІБЛІЯТЭКА – гэта напамін гарадзенцам, што лёс горада ў іхных руках. Агульнымі намаганьнямі мы здолеем перанесьці ў наступныя стагоддзі непаўторнасьць гістарычнай Гародні, зьберагчы яе ўнікальнасьць для нашчадкаў.

Выйшлі з друку:

Юры ГАРДЗЕЕЎ „Магдэбургская Гародня”
Данута БІЧЭЛЬ „Хадзі на мой голас”
Пётр СЯЎРУК „Небыцьця не існуе. Невядомыя старонкі беларускага нацыянальнага руху”
Аляксей КАРПЮК „Развітаньне з ілюзіямі”
„Зрабаваны народ. Размовы зь беларускімі інтэлектуаламі”
Алесь КРАЎЦЭВІЧ „Рыцары і дойліды Гародні”
Сяргей ШАПРАН „Васіль Быкаў. Гісторыя жыцьця” Т. 1-2
Апанас ЦЫХУН „...Улюбёны я ў сваю зямлю”
Віктар ШАЛКЕВІЧ „Рэквіем па непатрэбных рэчах”
Дзмітры ЛЮЦІК „Нёманскі Фронт. 12-25 ліпеня 1944 года. Баі за Гродна ў данясеньнях, успамінах, статыстыцы”
Васіль БЫКАЎ „Гарадзенскі архіў: Невядомыя творы (1957—1972).
Незавершанае. Нататнікі”
„Гродназнаўства. Гісторыя еўрапейскага горада”
Ларыса ГЕНІЮШ „Лісты з Зэльвы”
Біяграфія гарадзенскіх вуліц. Ад Фартоў да Каложы
Аркадзь ЖУКОЎСКІ „Галс”
Віктар САЗОНАЎ „Маленькія гісторыі зь вялікай палітыкі”
Гарадзенскі гадавік-2012
Зянон ПАЗЬНЯК. Добрая фатаграфія

knihi.z.hrodna@gmail.com

КНІГІ, ЯКІЯ ВЫШЛІ Ў ВЫДАНЬНІ «БЕЛАРУСКІЯ ВЕДАМАСЬЦІ»

1. Зянон Пазьняк. Новае стагоддзе. 2002 г.
2. Зянон Пазьняк. Гутаркі з Антонам Шукелойцем. 2003 г.
3. Зянон Пазьняк. Вялікае Княства. Нью-Ёрк, 2005 г.
4. Зянон Пазьняк. Вялікае Княства (2-е выданьне). Варшава, 2005 г.
5. Зянон Пазьняк. Беларуска-Расейская вайна. Belarus is easten outpost. 2005 г.
6. Зянон Пазьняк. Прамаскоўскі рэжым альбо як адбываецца разбурэньне Беларусі. Нью-Ёрк, 2005 г.
7. Зянон Пазьняк. Прамаскоўскі рэжым альбо як адбываецца разбурэньне Беларусі (2-е выданьне). Варшава, 2005 г.
8. Сяргей Навумчык. Сем гадоў Адраджэньня альбо фрагмэнты найноўшай беларускай гісторыі (1988 – 1995). 2006 г.
9. Галіна Пазьняк. Беларусь у сэрцы. 2007 г.
10. Зянон Пазьняк. Нацыянальныя каштоўнасьці. Варшава, 2007 г. (Містыфікацыя. Выдадзена ў Беларусі, 1/16 д.а., 60 с.).
11. Зянон Пазьняк. Дарога. 2007 г.
12. Зянон Пазьняк. Развагі. Канцэпцыя новага Беларускага Адраджэньня, кн 1, артыкулы і матэр’ялы (1990—III.1996). 2007 г.
13. Парсіваль (2-е выданьне). 2009 г.
14. Зянон Пазьняк. Нацыянальныя каштоўнасьці. Варшава, 2009 г. (1/32 д.а., 192 с.).
15. Зянон Пазьняк. Цяжкі час. Канцэпцыя новага Беларускага Адраджэньня, кн 2, артыкулы і матэр’ялы (IV.1996—2002). 2010 г.
16. Зянон Пазьняк. Цяжкі час. Працяг. Канцэпцыя новага Беларускага Адраджэньня, кн 3, артыкулы і матэр’ялы (2003–2010). 2010 г.
17. Сяргей Навумчык – Зянон Пазьняк. Дэпутаты Незалежнасьці. 2010 г.
18. Зянон Пазьняк. Дэклярацыя – першы крок да Незалежнасьці. 2010 г.
19. Зянон Пазьняк. Сэсія Незалежнасьці. 2011 г.
20. Зянон Пазьняк. Незалежнасьць Беларусі. 20 гадоў. 2011 г.
21. Зянон Пазьняк, Валеры Буйвал. Абарона Курапатаў. Народны Мэмарыял. 2012 г.
22. Зянон Пазьняк. Добрая фатаграфія. 2012 г.

Зянон Пазьняк. ДОБРАЯ ФАТАГРАФІЯ .

Выданьне: „Беларускія Ведамасьці” ў Польшчы, „Гарадзенская Бібліятэка” ў Беларусі (20-я кніга кніжнае сэрыі), Варшава – Нью Ёрк – Горадня, 2012. – 240 с.: іл. Фармат 88х63, 1/8 арк. (А-4)

„Добрая фатаграфія” – гэта кніга-альбом, якая складаецца з фатаграфіяў і артыкулаў-эсе пра фатаграфію, дзе галоўным зьяўляецца апавяданьне пра эстэтычную адметнасьць фатаграфічнага мастацтва і, адпаведна, разгляд і аналіз выбраных фатаграфіяў ад сярэдзіны XIX стагоддзя і да 2012 года. Абазначаючы тэму „Добрая фатаграфія”, ня ставілася задача паказаць узровень майстэрства таго ці іншага фатографа, ці пазнаёміць з шэдэўрамі прафэсійнай фатаграфіі. У аснову адбору пакладзена адлюстраваньне часу, эмацыйнае ўражаньне вобразу, перажываньне чалавечага духу, адбіткі беларускай культуры, хараство Зямлі і людзей, трагічны і вечны аспэкты чалавечага існаваньня. Вобразнае ўражаньне і імгненьне часу ёсьць асноўным крытэрам адбору. Таму там, дзе гэтае адчуваньне ёсьць, патрабаваньні да тэхнікі абробкі фатаграфіі былі не галоўнымі, калі ў фатаграфіі выяўлены ўнікальнасьць, хараство і перажываньне духа. Прыярытэт аддаецца культурнай каштоўнасьці, уражаньню і вобразу. Кніга разьлічана на шырокія пласты грамадзтва, на ўсіх тых, хто цікавіцца мастацтвам, эстэтыкай і цэніць фатаграфію.

ISBN 978-83-935476-0-9

Зянон Пазьняк. ДОБРАЯ ФАТАГРАФІЯ . (Zianon Pazniak. DOBRA FOTOGRAFIA).

Wydawnictwo: „Беларускія Ведамасьці” w Polsce, „Гарадзенская Бібліятэка” na Bialorusi. Warszawa – Nowy Jork – Grodno, 2012. – 240 s.: il. Papier 88x63, 1/8 арк. (А-4)

„Dobra fotografia” – książka-album składająca się ze zdjęć i artykułów, esejów o fotografii, które są przede wszystkim opowieścią o estetycznej oryginalności sztuki fotograficznej oraz przeglądem i analizą wybranych zdjęć od połowy XIX wieku do 2012 roku. Nadając książce tytuł „Dobra fotografia”, autor nie zamierza pokazywać poziomu umiejętności fotografa lub zapoznawać czytelnika z arcydziełami profesjonalnej fotografii. Podstawą wyboru fotografii jest odzwierciadlenie określonego czasu, refleksji nad nim oraz emocjonalne przeżycie wizerunku, doświadczenia ludzkiego ducha. Poprzez zdjęcia autor daje świadectwo białoruskiej kultury, piękna ziemi i ludzi, tragicznych i ponadczasowych aspektów ludzkiej egzystencji. Wrażenie artystyczne i odbicie chwili czasu jest głównym kryterium umieszczonych w książce prac. Dlatego w przypadku zdjęć, które przedstawiają wyjątkowość, piękno i doświadczenie ducha, wymagania dotyczące technicznej jakości (również obróbki odbitek) nie były decydujące. Główne znaczenie w ich przypadku ma zawartość treści kulturowych, refleksji, wartości estetycznych. Książka jest skierowana do szerokiego koła czytelników. Do wszystkich tych, którzy interesują się sztuką, estetyką i fotografią.

ISBN 978-83-935476-0-9

Зянон Пазьняк. ДОБРАЯ ФАТАГРАФІЯ. (Zianon Pazniak. GOOD PHOTOGRAPH).

The edition: „Беларускія Ведамасьці” in Poland, „Гарадзенская Бібліятэка” in Belarus. Warsaw – New York – Horadnia, 2012. – 240 pages: ill. Paper 88x63, 1/8 арк. (А-4)

Good Photograph is a book-album with the photos and articles on the photography. The book represents the aesthetic peculiarity of the photography as well as the analysis of the anthology of photos from the mid XIX th century till 2012. The author didn’t try to represent the mastership of any photographer or any master-works of the professional photography. The photos have been chosen in accordance with their aesthetic characteristics: the reflection of the time, the emotional impression, the spiritual excitement, the images of the Belarusian culture, the beauty of the Earth and humanity, the tragedy and eternity of the human existence. The main criterion of the anthology was the artistic and momentary impression. Because of that the technical characteristics of the photos were not important for the author. The impression, the inimitable beauty and spiritual experience are important. The author stresses the priority of the artistic value, the impression and the image. The book is dedicated to all the readers interested in the arts, aesthetic and photography.

ISBN 978-83-935476-0-9

Зянон Пазьняк. Беларускі палітык, навуковец, публіцыст і паэт (год нараджэньня 1944). Кандыдат мастацтвазнаўства. Займаўся гісторыяй мастацтва і археалёгіяй. У 1988 годзе адкрыў і археалягічна дасьледваў Курапаты пад Менскам – месца камунарасейскага генацыду і масавых расстрэлаў беларускага насельніцтва ў 1937-1941 гг. Заснавальнік і адзін з арганізатараў Беларускага Народнага Фронту „Адраджэньне” (БНФ, 1988 г.) З 1989 г. – старшыня БНФ. У 1990-96 гг. – дэпутат Вярхоўнага Савету 12-га скліканьня (парляманту), караўнік парляманцкай Апазацыі БНФ. Вылучыў канцэпцыю незалежнасьці Беларусі. Пад яго кіраўніцтвам Народны Фронт і дэпутацкая Апазыцыя БНФ у жніўні 1991 г. дамагліся незалежнасьці краіны. Стварыў і ўзначаліў Ценявы Кабінэт, куды ўвайшлі лепшыя вучоныя, палітыкі і грамадзкія дзеячы Беларусі. У 1994 г. – кандыдат у прэзыдэнты Рэспублікі Беларусь. Пасьля ўсталяваньня прамаскоўскага аўтарытарнага рэжыму Лукашэнкі кіраваў Народным Фронтам і знаходзіўся ў апазыцыі да рэжыму. У 1996 г., пазьбягаючы арышту і заплянаванага забойства з боку антыдэмакратычнага рэжыму, вымушаны быў пакінуць Беларусь.

Аўтар шматлікіх кніг па палітыцы і канцэпцыі Беларускага нацыянальнага Адраджэньня, па мастацтву, архітэктуры і фатаграфіі. Выдаў некалькі зборнікаў паэзіі і фотаальбомаў, сябра Беларускага ПЭН-цэнтру. Старшыня Кансэрватыўна-Хрысьціянскай Партыі – БНФ (КХП—БНФ), Беларускага Народнага Фронту „Адраджэньне”. З 1996 г. знаходзіцца ў палітычнай эміграцыі (адкуль ажыцьцяўляе агульнае палітычнае кіраўніцтва Партыяй і рухам).

(Інфармацыя КХП—БНФ)

Zianon Pazniak. The Belarusian politician, scientist, publicist and poet (born 1944). Doctor of the art history. He researched the art history and carried out the archeological excavations. 1988 he has revealed Kurapaty near Minsk – a place of the communist Russian genocide against the Belarusian people and mass killings of the Belarusian population in 1937-41 and carried out the archeological excavations in this place. 1988 he was the founder and one of the organizers of the Belarusian Popular Front „Adradzennie” (the BPF). Since 1989 he is the Chairman of the BPF. In 1990-96 he was MP of the Supreme Soviet of Belarus of the 12th convocation and acted as the leader of the parliamentary opposition of the BPF. He has elaborated and presented the conception of the independence of Belarus. The Belarusian Popular Front and the parliamentary opposition of the BPF under his leadership achieved the proclamation of the independence of Belarus in August 1991. He has formed the Shadow Cabinet with the best scientists, politicians and public figures of Belarus as members and acted as its leader. 1994 he was nominated a candidate on the presidential elections. After the pro-Moscow authoritarian Lukashenka regime has been established in Belarus he acted as the Chairman of the Belarusian Popular Front in the opposition to the regime. 1996 he was forced to leave Belarus in order to escape the arrest and because the regime has planned to kill him.

He is author of many books on the politics and the conception of the Belarusian national Rebirth, art history, architecture and photo. He has published some collected poetries and photo albums. He is member of the PEN-center. Now he is the Chairman of the Conservative Christian Party – BPF and the Belarusian Popular Front „Adradzennie”. Since 1996 he is acting in the political emigration and leading the political activity of the Party and the BPF.

(The information of the Conservative Christian Party – BPF)

ISBN 978-83-935476-0-9

БВ
ГАРАДЗЕНСКАЯ БІБЛІЯТЭКА